CAHIERS DU CINÉMA



N° 37 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉ-CINÉMA • N° 37

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINEMA ET DU TELECINEMA

146, CHAMPS-ELYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

REDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA
DIRECTEUR-GERANT : L. KEIGEL

TOME VII JUILLET 1954 N° 37

SOMMAIRE



NOTRE COUVERTURE :

Ingrid Bergman dans *Jeanne au bûcher*, film de Roberto Rossellini d'après l'oratorio de Paul Claudel et Arthur Honegger.

ENTRETIEN AVEC ROBERTO ROSSELLINI

par Maurice Schérer
et François Truffaut



Roberto Rossellini

Le message contenu dans les derniers films de Roberto Rossellini suscita des interprétations si diverses qu'une mise au point venant de l'auteur même, nous a paru opportune. L'entretien que celui-ci nous a accordé interdit tout malentendu sur la signification morale de son œuvre. Rossellini y gagnera-t-il un admirateur de plus ? Nous ne saurions le dire. Mais ses détracteurs ne pourront le taxer désormais d'insincérité ou d'incohérence.

UNE POSITION MORALE

— *Un collaborateur des « Cahiers », Jacques Rivette, écrivait récemment: « Il y a d'une part le cinéma italien, d'autre part l'œuvre de Roberto Rossellini »; il voulait dire que vous vous tenez à l'écart du mouvement néo-réaliste sous la bannière duquel se range la quasi-totalité des metteurs en scène italiens...*

— Oui, d'un certain néo-réalisme; mais qu'entend-on par ce mot ? Vous savez qu'il y a eu à Parme un congrès du néo-réalisme ; on a discuté très longtemps et le terme reste confus. La plupart du temps ce n'est qu'une étiquette. Pour moi, c'est surtout une position morale de laquelle on regarde le monde. Elle devient ensuite une position esthétique, mais le départ est moral.

— *On dit en général qu'il y a une cassure dans votre œuvre au moment de* Stromboli.

— C'est peut-être juste. Il est difficile de se juger soi-même; quant à moi — ce n'est pas que j'y attache tant de prix — je me trouve très cohérent. Je crois être le même être humain qui regarde les choses de la même façon. Mais on est conduit à traiter d'autres sujets, votre intérêt se déplace, il faut marcher sur d'autres voies; on ne peut pas tourner éternellement dans des villes détruites. Nous commettons trop souvent l'erreur de nous laisser hypnotiser par un certain milieu, l'atmosphère d'un certain moment. Mais la vie a

changé, la guerre est passée, on a reconstruit les villes. Il fallait faire le drame de la reconstruction : peut-être n'étais-je pas capable de le faire...

— *C'est le thème que vous traitez dans* Allemagne année zéro *aussi bien que dans* Europe 51 ; *n'y a-t-il pas, dans ces deux films, un pessimisme totalement absent de* Rome ville ouverte, *mais qui transparaissait dans* Païsa ?

— Je ne suis pas un pessimiste : c'est une forme d'optimisme, selon moi, de voir aussi le mal. On m'a reproché d'avoir été présomptueux dans *Europe* 51 ; le titre même a choqué ; dans mon esprit, c'était très humble ; je voulais dire très humblement ce que je sentais de notre vie d'aujourd'hui. Je suis un père de famille : donc la vie de tous les jours doit m'intéresser. On m'a reproché également de n'avoir pas donné de solution, mais c'est un signe d'humilité ; d'ailleurs, si j'étais capable de trouver une solution, je n'aurais pas fait de films : autre chose...

— *Et, pourtant, lorsque dans* Stromboli *vous proposez une solution, la critique renâcle...*

— Je n'ai pas compris pourquoi ; mais ce doit être ma faute, puisque je n'ai pas réussi à convaincre les autres.

— *Personnellement, nous trouvons au contraire que cette fin, chrétienne, donne son sens à l'œuvre.*

— Tel est votre avis, mais permettez-moi de vous interviewer à mon tour. Depuis quelques années, il y a eu, dans la critique en général, non pas une hostilité, mais un courant contraire à mes derniers films. Est-ce parce que je traite des sujets que le cinéma d'ordinaire délaisse, ou bien que j'emploie un style qui n'est pas cinématographique ? Ce n'est pas le langage ordinaire, je refuse les effets, je « fouille » d'une façon que je crois personnelle.

— *Aimant vos films et croyant les comprendre, il nous est presque aussi difficile qu'à vous d'entrer dans les raisons de ceux qui ne les aiment pas. La nouveauté de votre style a pu dérouter d'abord nombre de nos confrères : le fait est que certains sont revenus sur leur premier sentiment ; par exemple, beaucoup de ceux qui n'avaient pas aimé* Europe 51 *à Venise changèrent d'avis lors de la sortie de ce film à Paris.*

— Il est drôle de relire ce que les critiques ont écrit sur mes premiers films. *Rome ville ouverte* : « Rossellini confond la chronique avec l'art, le film est granguignolesque. » A Cannes, où il passa un après-midi, personne ne remarqua le film ; puis, peu à peu, on se mit à le prendre au sérieux, on a même exagéré. Je me rappelle le choc immense que j'eus au moment de la sortie de *Païsa*. Je croyais profondément au film ; c'est un des trois que je préfère (1). La première critique italienne que j'eus entre les mains parlait du « cerveau en pourriture du metteur en scène » et poursuivait sur ce ton. Je ne crois pas que l'on puisse dire plus de mal d'un film que l'on en a dit d'*Allemagne année zéro*. Aujourd'hui on le cite à tout propos. Ce retard est très difficile à comprendre pour moi.

— *Pour en revenir à votre style, ce qu'il peut avoir de déroutant, c'est l'absence de ce qu'on appelle les « effets de cinéma », vous ne soulignez pas les moments importants, vous restez toujours non seulement objectif mais*

(1) Les deux autres étant les *Fioretti* et *Europe* 51.



Anna Magnani et Federico Fellini dans *Le Miracle* de Roberto Rossellini (1947)

impassible, on a l'impression que tout est sur le même plan, par une sorte de propos délibéré.

— J'essaie toujours de rester impassible, je trouve que ce qu'il y a d'étonnant, d'extraordinaire, d'émouvant dans les hommes, c'est justement que les grands gestes ou les grands faits se produisent de la même façon, avec le même retentissement que les petits faits normaux de la vie ; c'est avec la même humilité que j'essaye de transcrire les uns et les autres : il y a là une source d'intérêt dramatique.

UNE LAMPE ROUGE, UNE LAMPE VERTE...

— *Avez-vous fait dans le même esprit les films qui précèdent* Rome ville ouverte, *nous ne les avons pas vus.*

— Ils n'ont pas eu beaucoup de chance non plus, mais ils étaient guidés par les mêmes intentions.

— *Dans* Le Navire blanc *qui précède de trois ans* Rome ville ouverte, *il n'y avait aucun acteur professionnel... c'était du néo-réalisme avant la lettre ?*

— C'était déjà la même position morale. Savez-vous ce qu'est un navire de guerre ? C'est épouvantable : il faut sauver à tout prix la vie du navire. Il y a là de petits hommes qui ne savent rien du tout, de pauvres êtres recrutés dans les campagnes, entraînés à manœuvrer des machines qu'ils ne comprennent pas : ils savent seulement qu'au signal d'une lampe rouge il faut presser un bouton, d'une lampe verte abaisser un levier. C'est tout. Ils sont enfermés dans cette vie ; ils sont là, cloués dans leur section, cloués absolument car, si une torpille atteint le navire, une partie a beau être inondée, le

reste sera sauvé. Telle est la condition épouvantable et héroïque de ces pauvres gens qui ne savent rien du tout : un combat dans un navire de ce genre, on ne l'entend même pas ; on coupe aussi la ventilation pour que les gaz des explosions éventuelles ne se répandent pas à l'intérieur du navire. Ils sont là, donc, dans une atmosphère, une chaleur épouvantables, derrière les cuirasses d'acier, bloqués, non pas enfermés, bloqués, assourdis par un bruit vague et incompréhensible. Ils ne savent rien : ils doivent regarder une lampe rouge ou une lampe verte. De temps en temps un haut-parleur dit quelque chose de la Patrie et puis tout retombe dans le silence...

— *Votre film suivant :* L'Homme à la croix...

— ... pose le même problème : les hommes avec l'espérance, les hommes sans l'espérance. C'est quelque chose d'assez naïf mais tel était le problème.

— *Puisque vous pensez, et c'est aussi notre avis qu'il n'y a pas deux périodes dans votre œuvre il faut bien admettre que* Rome ville ouverte *et* Païsa *ont bénéficié d'un malentendu ?*

— Oui, peut-être aussi n'étais-je pas capable de bien m'exprimer.

— *Si vous en avez été capable dans ces deux-là, il est peu vraisemblable que vous n'y soyez pas parvenu dans les autres... Nous croyons plutôt au malentendu. L'idée chrétienne était moins discernable avant* Stromboli. *Certains critiques ont été embêtés par le fait qu'un cinéaste soit catholique, et exprime ouvertement son catholicisme.*

— Beaucoup de catholiques ont été contre.

— *Nous en avons eu la preuve avec l'interdiction du* Miracle *par le cardinal Spellmann.*

— Selon moi, *Le Miracle* est une œuvre absolument catholique. Je suis parti d'un prêche de saint Bernardin de Sienne ; il s'agit d'un saint qui s'appelle Bonino : un paysan va à la campagne avec son fils de deux ans et un chien. Il laisse l'enfant et le chien à l'ombre d'un chêne et s'en va travailler. Quand il revient, il trouve l'enfant égorgé avec des traces de dents sur sa gorge ; dans sa douleur de père, il tue le chien et à ce moment là seulement, il aperçoit un gros serpent et comprend son erreur. Conscient de son injustice, il enterre le chien dans les rochers proches et grave une inscription sur la tombe : « Ci-gît Bonino (c'était le nom du chien) que la férocité des hommes a tué ». Plusieurs siècles s'écoulent, près de la tombe passe une route ; les voyageurs qui s'arrêtent à l'ombre du chêne lisent l'inscription. Peu à peu, ils se mettent à prier, à demander l'intercession du malheureux, là enseveli : les miracles arrivèrent, si nombreux que les gens de la contrée construisirent une belle église, et un tombeau pour y transférer le corps de ce Bonino. Ils s'aperçurent alors que c'était un chien.

" UN GRAND FILM BEAU "

— Vous voyez que l'histoire du *Miracle* est assez proche. C'est une pauvre folle, qui a une espèce de manie religieuse, mais, en plus de cette manie, la foi, vraie, profonde. Elle peut croire tout ce qu'elle veut. Ce qu'elle croit peut-être aussi blasphème, je l'admets ; mais cette foi est tellement immense, que cette foi la récompense : son geste est absolument humain et normal : donner



Sandro Franchina dans *Europe* 51 de Roberto Rossellini (1952)

le sein à son enfant. Il y a des catholiques qui ont été pour le film, d'autres qui ont eu peur que le film ne soit pas compris ; enfin ceux qui m'ont cru de mauvaise foi.

— *Le malentendu a été là même pour tous vos films suivants. En France ce n'est pas pour des raisons de doctrine que les catholiques ont été réticents : la presse chrétienne admire par discipline l'imagerie sulpicienne de* Monsieur Vincent, *ou par paradoxe le blasphème des* Orgueilleux.

— Peut-être ne me suis-je pas fait assez bien comprendre. Si dans mes films, je flanquais dix détails de plus, tout deviendrait extrêmement clair : mais c'est justement ces dix détails que je ne peux pas ajouter. Rien de plus facile que faire un gros plan : je n'en fais pas, de peur d'avoir la tentation de les laisser. Lorsque je fais une projection privée de mes films (c'est une petite audience, vingt ou trente personnes) les gens sortent bouleversés, ravagés de larmes... Les mêmes personnes vont voir le film au cinéma et le haïssent. Cela m'est arrivé mille fois.

Vous ne savez combien j'ai approché de gens, de femmes surtout, qui m'ont dit : « Monsieur Rossellini, on attend de vous un grand film. Mais surtout ne montrez pas de choses aussi affreuses ; je vous en prie, faites un grand film beau ». Un « grand film beau », c'est difficile. Je ne suis pas capable de le faire, probablement, et ne le serai jamais. On craint de toucher aux problèmes. La lutte politique est devenue si fiévreuse que les gens n'ont plus la possibilité de juger librement ; ils ne réagissent que selon leurs propres idées politiques. Le monde est prêt pour une grande transformation. Je ne sais ce qu'elle sera, mais j'ai des espoirs très profonds, bien qu'on travaille très peu dans le sens que je voudrais. Mais, sûrement, le monde est mûr pour quelque chose. Prenons l'exemple *Don Camillo ;* je ne parle pas de la qualité



Ingrid Bergman dans *Europe* 51 de Roberto Rossellini.

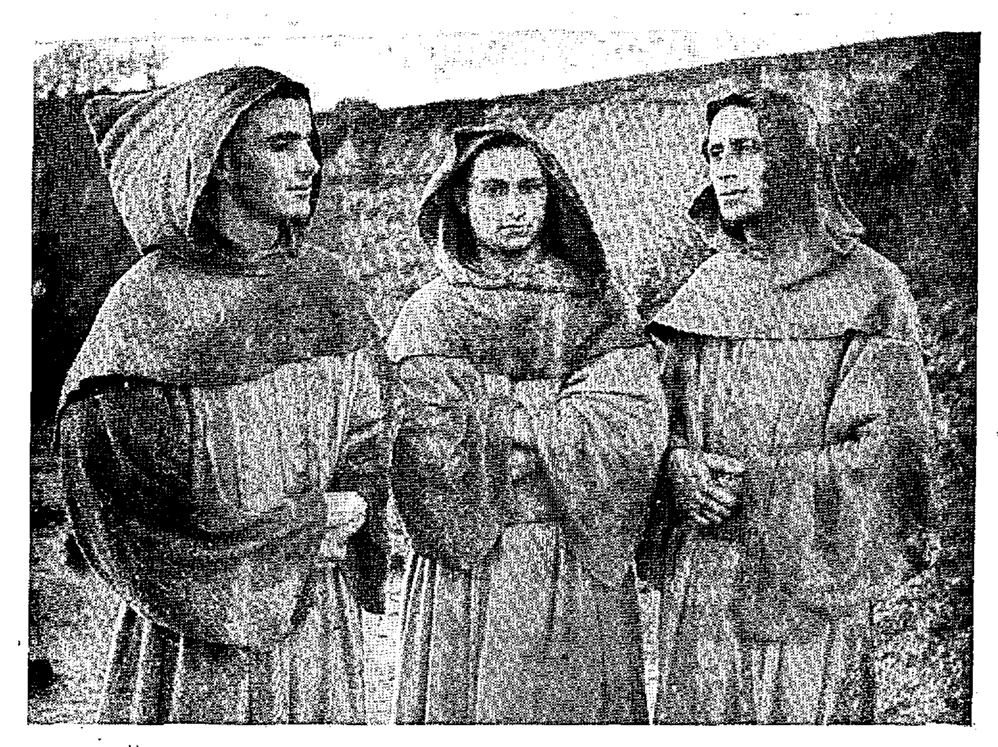
du film ; cette qualité n'explique pas l'immense succès qu'il a eu : c'est qu'il donne l'illusion que tout le monde peut se mettre d'accord. Je suis persuadé que l'on peut fort bien trouver le point d'entente, mais pas de cette façon-là : c'est trop simple. Cela m'a particulièrement choqué. En Italie nous avons connu une période politique : celle de l' « uomo qualunque » (l'homme de la rue) : ne donnons pas de poids aux choses... Je ne suis pas du tout de cet avis ; il faut que l'homme soit dans la lutte avec une immense pitié pour tout le monde, pour soi-même, pour les autres, avec beaucoup d'amour, mais il faut rester très ferme dans la lutte : je ne dis pas la lutte armée, je dis la lutte des pensées et, surtout, être un exemple : cela c'est trop embarrassant, ça demande trop d'efforts : qu'on puisse oublier tout, c'est une chose qui ferait beaucoup de plaisir et c'est la raison du si grand succès de ce film.

UN SIÈCLE DOMINÉ PAR LA SCIENCE

— Beaucoup de metteurs en scène se proposent comme des champions de la liberté, mais ils la conçoivent mal ; c'est une liberté abstraite.

— Quand on parle de liberté, la première chose que l'on ajoute c'est : « *la liberté, oui, mais dans une certaine limite* ». Non, on refuse même la liberté abstraite puisque c'est un rêve qui serait trop beau. C'est pourquoi je trouve dans le christianisme une force immense : c'est que la liberté est absolue, vraiment elle est absolue, selon moi.

C'est un fait qu'aujourd'hui les hommes veulent être libres de croire à une vérité qu'on leur impose ; il n'y a plus un homme qui cherche sa propre vérité ; c'est cela qui me semble extraordinairement paradoxal. Il suffit de lui dire avec le doigt tendu devant son nez : ça c'est la vérité, pour qu'il devienne parfaitement heureux ; il veut le croire, il vous suit, il est capable de n'importe quoi pour pouvoir croire cette vérité. Mais il n'a jamais fait le plus petit effort pour la découvrir. A travers l'histoire c'est un chose qui s'est toujours passée ainsi ; le monde a fait des pas en avant quand il y a eu la vraie liberté. Cette liberté est apparue dans l'Histoire très rarement et cependant on a toujours parlé de liberté.



Onze Fioretti de François d'Assise (Francesco Guillare di Dio)
de Roberto Rossellini (1950

— *C'est ce que vous exprimez dans* Europe 51.

— Vous savez comment l'idée m'en est venue ? Je tournais Saint François et racontais les « Fioretti » à Fabrizi ; après m'avoir bien écouté il s'est retourné sur son secrétaire et a dit : « c'était un fou » ; et l'autre « absolument un fou » ; de là m'est venue la première idée. Je me suis inspiré aussi d'un fait qui s'est produit à Rome pendant la guerre : un marchand de la Piazza Venezia vendait des étoffes au marché noir ; un jour que sa femme servait une cliente, il s'approche et dit : « *Madame, prenez cette étoffe, je vous en fais cadeau parce que je ne veux pas participer à ce crime, je pense que la guerre est une chose horrible.* » Evidemment, lorsque la cliente est sortie du magasin, l'homme s'est disputé avec sa femme, et celle-ci lui a rendu la vie impossible à la maison ; mais le problème moral subsistait ; comme les choses ne pouvaient s'arranger et que sa femme continuait à accomplir des crimes contre sa loi morale à lui, qu'a-t-il fait ? Il est allé se dénoncer à la police : « *J'ai fait ça, ça et ça, j'ai besoin de me décharger de toutes ces choses* ». La police l'a envoyé alors à l'hôpital psychiatrique... Et le psychiatre m'a dit une chose assez troublante : « *je l'ai examiné et me suis aperçu que cet homme* « *avait* » *seulement un problème moral, j'étais si bouleversé que la nuit j'ai réfléchi et me suis dit :* « *je dois le juger comme savant, et non comme homme. Comme savant, je dois voir si cet homme se comporte comme la moyenne des hommes. Il ne se comporte pas comme la moyenne des hommes :*



Toto dans *Dov'e la liberta'* de Roberto Rossellini (1953)

je l'ai donc relégué dans la maison des fous. » Cela est un fait vrai et je tairai par discrétion le nom de ce grand savant. J'ai discuté souvent de cela avec lui et il m'a dit : « *Je dois moi-même dissocier en moi l'être humain du savant, la science a ses limites, la science doit calculer, voir, mesurer, se régler sur ce qu'elle a conquis, qu'elle connaît. Tout ce qui est hors de ses limites il faut complètement l'oublier.* »

Dans un siècle qui est dominé par la science — et nous savons qu'elle est imparfaite, qu'elle a des limites tiellement atroces — je ne sais pas jusqu'à quel point il convient de se fier à elle. C'est là le sujet du film. Mon idée était très claire : saint François, le fait que je vous ai raconté et Simone Weill, furent à son origine.

LE SENTIMENT DE LA VIE ÉTERNELLE

— *On vous a prêté l'intention de faire un Socrate ?*

— J'ai toujours eu ce rêve : Socrate, le jugement et la condamnation, mais où trouver l'acteur ?

— *Et* Voyage en Italie ?

— C'est un film que j'aime beaucoup ; c'était très important pour moi de montrer l'Italie, Naples, cette atmosphère étrange à laquelle se trouve mêlé un sentiment très réel, très immédiat, très profond, le sentiment de la vie éternelle : c'est une chose qui a complètement disparu du monde. Il est arrivé à Eduardo de Philippo une histoire extraordinaire. Quand il écrivait sa pièce « Naples Millionnaire » il se promenait dans Naples pour se documenter ; Un jour il a su qu'une famille napolitaine montrait un enfant nègre, né dans



Ingrid Bergman et Mario Vitale dans *Stromboli* de Roberto Rossellini (1949)

la famille : il est allé voir le spectacle, sur le pas de la porte, le mari napolitain se faisait payer cinq lires. On entrait, on voyait sa femme, l'enfant nègre entre les bras. Lorsqu'il est sorti, comme il est très connu à Naples, on lui a demandé : « Avez-vous été satisfait, avez-vous bien vu ? » et il paraît que Philippo répondit : « Mais, écoute, espèce de salaud, tu n'as pas honte pour cinq lires de montrer à tout le monde que tu es cocu avec un nègre ? » Le type alors, le prend à part et lui dit : « Entre nous soit dit, l'enfant, le soir, on le lave ! » C'était un pauvre enfant napolitain ! Puisqu'il y avait la corruption, on voulait la corruption. C'était une pauvre famille qui devait vivre. Ils s'étaient mis à la page !

Cette innocence extraordinaire, cette pureté, cette non participation à la saleté des autres, c'était la chose miraculeuse. Vous vous rappelez dans *Païsa ?* — je vous demande pardon de me citer, mais c'est pour moi une ligne de dialogue qui a une importance énorme — quand le nègre s'endort, l'enfant lui dit : « Prends garde que si tu t'endors, je te vole tes souliers ». Le nègre s'endort et le gosse vole ses souliers. C'est correct, c'est normal, c'est ce *jeu* extraordinaire où sont les limites de la morale.

J'ai vu à Naples pendant la guerre, une chose sensationnelle. Il y a dans la ville — on appelle cela un « basso », des « bassi » — des magasins où l'on achète au premier étage ; en bas les gens vivent : c'est très amusant de sortir dans la rue et de commencer à bavarder ; c'est la plus grande joie du monde. Vivait donc là une famille de seize personnes ; le plus petit des quatorze enfants avait trois ans et l'aîné dix-huit. Tous faisaient du marché noir ; leurs poches étaient pleines d'argent. Vous savez ce qu'ils ont acheté avec cet argent énorme qu'ils ont gagné ? Ils ne se sont pas acheté des costumes, ils ne se sont pas acheté des souliers, ils ont acheté des cercueils, des cercueils mer-




Ingrid Bergman dans le film que Rossellini a tiré de *Jeanne au bûcher* de Paul Claudel (1954)

veilleux, ornés d'argent. Quel était le vrai sens de cela ? Ces pauvres gens qui vivaient une vie épouvantable, dans laquelle ils savaient n'être rien du tout, avec cet espoir de la vie éternelle, cet espoir de se présenter à Dieu *dignement,* comme des êtres humains, c'était une chose vraiment à vous arracher des larmes. On dit que c'est du paganisme. Ce n'était pas du tout du paganisme. Cela avait un sens infiniment plus profond.

D'ailleurs il ne faut pas oublier que Naples est l'unique ville au monde dans laquelle il y a un miracle à date fixe, le 19 septembre, miracle de Saint Janvier. Et gare à Saint Janvier ! S'il n'y a pas de miracle on l'engueule. Il arrive des choses épouvantables !... C'est cette foi puissante qui soutient tout.

C'est là le grand côté héroïque des hommes ; ce n'est pas autre chose. Je me rappelle une observation que ma femme a faite quand elle a commencé à parler italien : « *Comme c'est drôle, vous les Italiens, vous dites toujours que tout est beau ou laid, jamais que c'est bon ou mauvais* »; en effet nous disons un beau plat de spaghettis, jamais un bon plat ; un beau steak, jamais un bon steak. S'il en est ainsi dans le langage, de même, fatalement, dans la conception de la vie. C'est toute l'Italie.

LA PÊCHE AU THON

— *Quelle est la part d'improvisation dans vos films ?*

— En principe, on tourne selon le plan prévu ; je me réserve une part de liberté. Je sens aussi le rythme du film dans mon oreille. Et c'est peut-être ce qui me rend obscur ; je sais combien une attente est importante pour arriver à un point, alors je ne décris pas le point, mais l'attente, et j'arrive tout d'un coup à la conclusion. Je suis vraiment incapable de faire différemment, puisque, quand vous avez le point, le noyau de la chose, si vous vous mettez à agrandir ce noyau, à le mettre dans l'eau, le détendre, ce n'est plus un noyau, mais une chose qui n'a plus de forme, ou de sens, ou d'émotion.

J'ai reçu le livre de Claude Mauriac ; je lisais l'autre soir ce qu'il avait écrit de *Stromboli* : il dit que j'ai intercalé dans ce film des documentaires, achetés, montés : par exemple la séquence de la pêche au thon. Cet épisode n'est pas du tout du documentaire ; de plus, je l'ai tourné moi-même. J'ai tâché de reproduire cette attente éternelle sous le soleil ; et puis ce moment épouvantablement tragique où l'on tue : cette mort qui éclate après une attente extraordinaire, abandonnée, paresseuse, bienveillante, dirais-je, dans le soleil. C'était la chose importante, du point de vue du personnage. Claude Mauriac est un homme très attentif, intelligent ; pour quelle raison un critique peut-il dire une chose pareille ? Il devrait se renseigner auparavant.

L'HYPOCRISIE DU DÉCOUPAGE

— On vous a fait la réputation de tourner sans découpage, en improvisant constamment...

— C'est partiellement une légende. Je possède, présent à l'esprit la « continuité » de mes films ; de plus j'ai des notes plein mes poches ; cependant je dois avouer que je n'ai jamais bien compris la nécessité d'avoir un découpage si ce n'est pour rassurer les producteurs. Quoi de plus absurde que la colonne de gauche : *plan américain — travelling latéral — la caméra panoramique et cadre*... C'est un peu comme si un romancier faisait un découpage de son livre : à la page 212, un imparfait du subjonctif, puis un complément d'objet indirect... etc ! Quant à la colonne de droite, ce sont les dialogues ; je ne les improvise pas systématiquement ; ils sont écrits depuis longtemps et si je les donne au dernier moment c'est que je ne désire pas que l'acteur — ou l'actrice — s'y accoutume. Cette domination sur l'acteur, j'y parviens encore en répétant peu et en tournant vite, sans trop de prises. Il faut comp-



Ingrid Bergman dans *Europe 51* de Roberto Rossellini.

ter sur la « fraîcheur » des interprètes. J'ai tourné *Europe 51* en 46 jours et je n'ai pas tourné plus de 16.000 mètres de négatifs ; pour *Stromboli* le chiffre est encore inférieur ; il y eut certes 102 jours de tournage mais nous étions enfermés dans l'île, handicapés par l'inconstance du temps, les trop grandes variations de la mer et du vent; pour ce qui est de la pêche, nous avons attendu les thons pendant huit jours. En résumé, je ne procède pas autrement que mes confrères ; simplement, je me dispense de l'hypocrisie du découpage.

— *Nous attendons impatiemment le film que vous avez tiré de* Jeanne au bûcher, *que vous deviez tourner en Cinémascope.*

— Oui, mais je n'ai pas réussi à le tourner ainsi. Il est seulement en couleurs, en Gevacolor. Je suis très content du résultat. C'est un film très étrange ; je sais qu'on dira que mon involution est arrivée à la limite maxima, que *je suis rentré sous terre* ; ce n'est pas du tout du théâtre filmé, c'est du cinéma et je dirai même que c'est du néo réalisme dans le sens où je l'ai toujours tenté.

— Vos projets ?

— Je vais faire un film en Allemagne avec ma femme, d'après une nouvelle de Stephan Zweig, *La Peur*. Je veux montrer l'importance de l'aveu, de la confession : la femme est fautive et ne peut se libérer qu'en avouant.

(Propos recueillis par Maurice SCHERER et François TRUFFAUT).



Filmographie de Roberto Rossellini

1936 FANTAISIE SOUS-MARINE (court métrage).
1937 PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE (court métrage).
1938 DAPHNE (court métrage).
IL TACCUINO PREPOTENTE (court métrage).
LA VISPA TERESA (court métrage).
1940 IL RUSCELLO DI RIPASOTTILE (*court métrage*).
1941 LE NAVE BIANCA (*Le Navire Blanc*). Production Scaléra, avec le concours du Ministère de la Marine. Supervision : Francesco de Robertis. Scénario : De Robertis et Rossellini. Opérateur : Emmanuèle Caracciolo. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : non professionnels.
1942 UN PILOTE RITORNA (*Un Pilote retourne*). Production A.C.I. Scénario : Tito Silvio Mursino. Scénario et dialogues : Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Massimo Mida, Margherite Maglione et Roberto Rossellini. Musique : Renzo Rossellini. Opérateur : Vencenzo Sératrice. Acteurs : Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier.
1943 L'UOMO DELLA CROCE (*L'Homme à la Croix*). Production : Continental ciné. Scénario et dialogues : Asvero Gravelli, Alberto Consiglio, G. D'Alicandro et Roberto Rossellini. Opérateur : Guglíel Lombardi. Musique : Roberto Rossellini. Acteurs : Alberto Tavazzi, Roswita Schmidt, Alberto Capozzi, Diris Hild, Pietro Pastore.
1945 ROMA CITTA-APERTA (*Rome ville ouverte*). Production : Exelsa Film. Scénario et dialogues : Serge Amedei et Federico Fellini. Opérateur : Ubaldo Arata. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Aldo Fabbrizzi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Harry Feist, Maria Michi, Franceso Grandjaquet, Giovanna Galetti, Vito Annichiarco, Carlo Rovere.
1946 PAISA. Production : Roberto Rossellini ét Foreign Film Production. Scénario et dialogues : Marcello Pagliero, V. Haines, Serge Amedei, Federico Fellini et Roberto Rossellini. Opérateur : Otello Martelli. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Carmela Sazio, Robert Van Loon, Benjamin Emanuel, Raymond Campbell, Albert Heinzh, Harold Wagner, Bill Tubs.
1947 - 48 L'AMORE. Production et mise en scène : Roberto Rossellini. 1er épisode : La Voce Umana (La Voix Humaine) d'après un acte de Jean Cocteau. Opérateur : Robert Juillard. Actrice : Anna Magnani. 2e épisode : Il Miracolo. Scénario : Federico Fellini, Tullio Pinelli et Roberto Rossellini. Opérateur : Aldo Tonti. Acteurs : Anna Magnani et Federico Fellini.

1948 GERMANIA, ANNO ZERO (*Allemagne, année zéro*). Production : Tever film Sadfi. Scénario : Roberto Rossellini, Carlo Lizzani et Max Kolpet. Opérateur : Robert Juillard. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Edmund Moschke, Frantz Kruger, Barbara Hintze, Sandra Manys, Babsy Reckvell et Warner Pittschau.

1949 LA MACHINA AMMAZACATTIVI. Production : Tevere film et Roberto Rossellini. Scénario et dialogues : Eduardo de Filipo, Fabrizio Sarazeni, Amedei, Vigorelli, Brusati et Ferri. Musique : Renzo Rossellini. Opérateurs : Pino Santoni et Enrico Betti Berutto. Acteurs : Giovanni Amato, Marylyn Bufferd, Pietro Carloni, John Falletta, Gennaro Pisano, Helene Tubbs, Bill Tubbs et non professionnels (inachevé, non sorti commercialement).

1949 STOMBOLI, TERRA DI DIO (*Stromboli*). Production : Be-Ro (Bergman-Rossellini) et R.K.O. Scénario et dialogues : Roberto Rossellini et Art Kohn. Opérateur : Otello Martelli. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Ingrid Bergman et non professionnels : Mario Vitale, Renzo Cesana, Mario Sponza.

1950 FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (*Onze Fioretti de saint François d'Assises*). Production : Rizzoli. Scénario : Roberto Rossellini d'après les « Fioretti ». Opérateur : Otello Martelli. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Aldo Fabrizi, Arabella Lemaître et non professionnels.

1952 LES SEPT PECHES CAPITAUX. Production : Filmconstellation-Franco-London. Mise en scène de Roberto Rossellini pour le sketch : Invidia (L'Envie) d'après la Chatte de Colette. Acteurs : Andrée Debar, Orfeo Tamburi.

1952 EUROPA 51 (*Europe 51*). Production : Ponti de Laurentis. Scénario et dialogues : Roberto Rossellini, De Feo, Fabbri, Panunzio, Perilli. Opérateur : Aldo Tonti. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Ingrid Bergman, Alexander Knock, Ettore Giannini, Giuletta Masina, Teresa Pellati, Sandro Franchina et non professionnels.

1953 DOV'E LA LIBERTA'. Production : Ponti de Laurentis. Scénario et dialogues : Roberto Rossellini et Antonio Pietrangeli. Opérateur : Aldo Tonti. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Toto, Nita Dover et Francia Faldini.

1953 VIAGGIO IN ITALIA. Production Speva Film. Scénario et dialogues : Roberto Rossellini et Vittorio Brancati. Opérateur : Enzo Serafin. Musique : Renzo Rossellini. Acteurs : Ingrid Bergman, George Sanders, Anna Proclemer, Maria Mauban, Paum Muller, Leslie Daniels, Natalia Ray.

1953 SIAMO DONNE (*Nous les Femmes*). Production : Titanus. Mise en scène de Roberto Rossellini pour le sketch « Ingrid Bergman ». Scénario et Dialogue : Cesare Zavattini. Musique : Cicognini. Opérateur : Otello Martelli. Acteur : Ingrid Bergman.

1954 JEANNE AU BUCHER. D'après l'Oratorio de Paul Claudel. Couleurs par Gevacolor. Opérateur : Bogani. Musique : Arthur Honneger.

En 1938, Roberto Rossellini a collaboré au scénario de LUCIANO SERRA PILOTA, film mis en scène par Goffredo Alessandrini.

En 1943, il a collaboré au scénario de l'INVASORE mis en scène par Nino Giannini.

En 1946, il a collaboré avec Marcello Pagliero à la mise en scène de DESIDERIO (Rinunca, Scalo merci) (film exploité en France sous le titre *La Proie du désir*).

En 1952, il a supervisé MEDICO CONDOTTO dont avec A. Pietrangeli il avait écrit scénario et dialogues et que mit en scène Giulano Biagetti.



Dans le bureau des *CAHIERS*, Rossellini réfléchit avant de répondre...

(*Photo A.S. Larsen*)

JACQUES AUDIBERTI

BILLET 1



L'écran rétrospectif

Le cinéma se qualifie par la faculté qu'il a de jouer de la distance et de la durée dans les épopées par lui déployées. Mais cette libre faculté s'accompagne d'un très moderne assujettissement à la perpétuelle échéance de la mode. Dans l'empire inaltéré du muet, c'est-à-dire du public anonyme, insondable, dominical et boulevardier, l'âge d'un film se laisse tout de suite établir à divers indices, cheveux de Gabin, sillons zygomatiques de Gary Cooper, sac à main de Joan Crawford.

Le sac à malices, toutefois, mûrissait une relance imprévue. Arguant, carrément, de l'étroit croisement de chaque film avec son année d'origine, le cinéma s'affirme comme le seul vrai truc à remonter le temps, non plus en raison de son aptitude descriptive mais à partir de l'ensemble de ses attributs constitutif, entre autres le loisir illimité de projeter une bande, ou sa copie, longtemps après qu'on l'a tournée.

Au delà des siècles et par-dessus des lustres aussi longs que des siècles nous pouvons, certes, regarder des tableaux, Raphaël, Watteau, toucher des murs, Versailles, Rome, lire des livres, Rabelais, Bourget sans compter nos propres écrits d'antan. Or, dans aucun de ces divers cas, nous ne deviendrons ou redeviendrons le contemporain des ouvrages considérés. Suggérant leur époque et la certifiant, ils n'en figurent pas moins au menu du jour. De même, toute découverte archéologique exprime l'aventure de telle ou telle particule du passé quand elle finit par rattraper, dans la ligne

droite, le peloton de nos instants en exercice. Et, dévidant de soir en soir une série de mimiques qui remontent en principe, à la séance initiale, pour lointaine qu'elle soit, le théâtre, loin de pomper les gens en arrière, leur fournit une chance de présence plus vive, plus pointue, tauromachiquement exaltée par la prise à partie du drame concret.

En revanche, un film, quand on le revoit, il va reconstruisant avec exactitude l'invariable chapelet d'un lot de moments d'autrefois. De la sorte s'accomplit, avec une ampleur précise sans rivale, le troublant phénomène du déjà vu, lequel ne se manifeste, à l'ordinaire, que par accès si fugaces et si brefs que les psychologues se résignent à les porter au compte de la mémoire qui s'appliquerait, en tant que mémoire, au centième de seconde, à cela même que l'on a sous les yeux et qui relèverait donc, normalement, de la perception immédiate. Déjà vu, donc déjà vécu. Vue et vie, en effet, coïncident à peu près comme, en allemand *sein* et *sehen*, être et voir, même la cécité laissant en place, au seuil vertical de la face, le tableau de bord où, fût-ce en noir fourmillement, s'inscrit le plus constant contact sensible du vivant animal et de son univers.

Déjà, l'air chaud de l'été, trimestre élu de l'écran rétrospectif, aide les salles à nous persuader que la fraîcheur que, souvent, elles conservent des mois précédents fait corps avec la substance du passé.

Au programme, le *Potemkine*. Je ne l'avais pas vu depuis trente ans, quand on prenait un taxi pour les Ursulines comme si l'on était les chrétiens de Néron sur le chemin des catacombes.

Par lambeaux d'inégale véhémence le *Potemkine* retrouve et ranime cela que je fus en 1926 ou 1927, lié à tant de choses et de formes d'alors.

Certaines, dans Paris, semblent n'avoir pas bougé, pierres des parapets de la Seine gravées de coquillages multimillénaires, falaise des façades de la rue de Tournon, les boucheries, les cathédrales, la marmaille du jardin du Luxembourg, mais, de jour en jour, elles n'ont cessé de répondre à l'appel.

D'autres se modifièrent, disparurent. Les silhouettes du danseur mondain, du nouveau riche. Les nouvelles relatives aux exploits des dirigeables. La zone. Des figures amicales sont parties. Mais l'appareil à remonter le temps est là. Cependant que les fusilleurs en toile blanche, l'arme en seringue, à la prussienne, descendent lentement les vastes escaliers d'Odessa, lui, dans la blanche et gluante ténèbre intérieure, relève mes compagnons morts, Léon-Paul Fargue, Ivan Goll, d'autres encore, qu'escortent, dans un même aspect général, ceux qui sont toujours debout, Breton, Péret, tels qu'ils étaient.

La femme dilate son visage fardé. La voiture d'enfant roule de marche en marche.

Vingt-six ? Vingt-sept ? Ou cinquante-quatre ?

Le Potemkine, on le sait, ne célèbre pas la révolution russe par excellence mais une mutinerie de matelots tout au début de ce siècle, en sorte que les personnes arquebusées sur le celluloïd d'Eisenstein l'avaient été, pour de bon, vingt ans plus tôt. Toutefois, ce qu'on aperçoit du matériel naval, canons, téléphone, blindages, n'a pas l'air trop désuet. Cette pensée, qui surgit en moi, surgit-elle en moi « maintenant » ou surgit-elle en moi « jadis » ?

A même l'invisible filet de tennis où les images rencontrent l'âme, je me regroupe, je me suspens quelque part entre l'écran et mon fauteuil.

Sur ce fantôme s'abattent les fantômes, marins inconnus et visages familiers, morts et vivants, ni morts ni vivants, noirs bélinogrammes de l'éternité.

Même chanson au *Chien Andalou*, le lendemain. Les fantômes arrivent, mais plus effacés.

Le rasoir de Bunuel incisant l'œil déclenche la même horreur qu'à l'époque de la loi Loucheur, et la même surprise, ensuite, la touffe de poils de femme sur la bouche de l'homme et, aussi, l'homme qui tire, vers la femme, le gros appareil haletant de ses désirs chiffrés par des pianos à queue véhiculant de grands mulets écorchés qui sont, aussi, des séminaristes ligotés. Si les rangées obscures des spectateurs de mon dernier *Potemkine* soutenaient, d'une ferveur que je devinais, mon transport réminiscent, les réflexes nerveux suscités par *Un Chien* n'ébauchent en rien, à l'entour, une transe commune où se reflétât l'émeute d'espérance et de délivrance, créée par le surréalisme. Et si certains croient qu'exposer du poil de femme relève de la plus gamine pornographie et que, quant au reste pianos à queue et compagnie, le carnaval de Nice en montre d'aussi vertes, rappelons-leur que le surréalisme avait le prodigieux mérite de découvrir, avec sérieux, ce que savent les humains mais que l'humanité fait semblant d'ignorer.

Fabuleuse, désopilante, caligarique humanité !

Que des hommes se fussent, pour des prunes, saison après saison, par centaines de mille, enfoncés, cinq ans durant, dans la terre de nos départements les plus plats, s'offrant aux coups du feu, du fer, du gaz, cette plonge infernale, avec tout son parfum d'éther opératoire, rentrait, par le biais des éloquences ministérielles, dans le plausible de l'historicité, dans le réglementaire de la scolarité, raccordait Poincaré le politique à Poincaré le mathématique, confirmait la conjuration bourgeoise humaniste, à laquelle nous n'hésitons pas, d'ailleurs, à restituer les matafs du *Potemkine* eux-mêmes quand ils se mettent en devoir de faire marcher leur cuirassé, mutinerie ou pas, selon les lois officielles de la thermodynamique. Mais du poil de femme et du mulet mort se succédant en clair, devant tout le monde au fil d'une histoire dépourvue de fil, c'était çà la révolution ! C'était çà !

A d'autres films anciens l'appareil grinça, battit de l'aile.

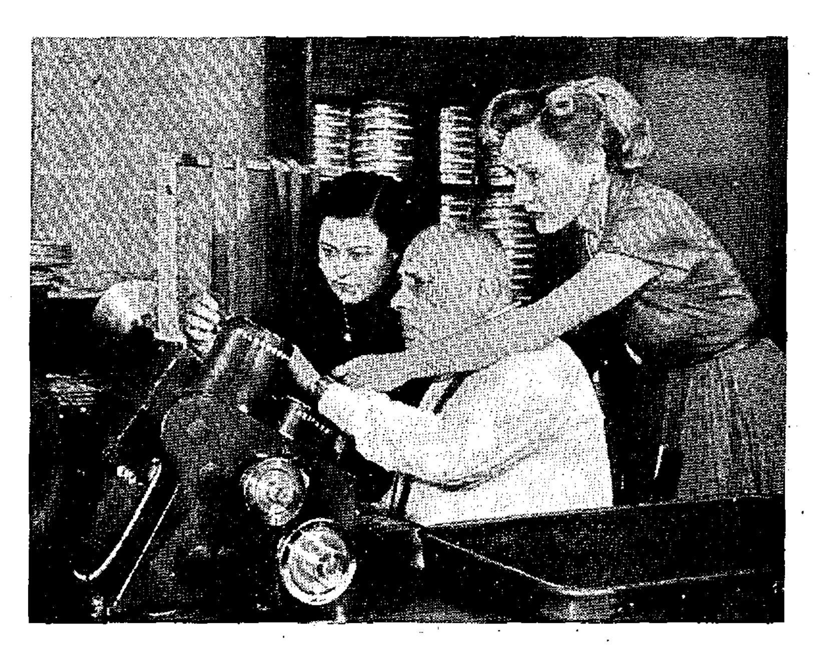
Est-ce la faute de la Pucelle, prise pour thème dramatique, sur la scène ou sur la pellicule, près de six cents fois, la première pièce par elle inspirée, celle de Fronton du Duc, ayant été montée juste trois ans après la date du trépas présumé de l'héroïne, la *Jeanne d'Arc* de Dreyer me parut aussi lassante, assommante et, pour tout dire, aussi chauve qu'en sa fleur.

Quant à l'*Opéra de Quat'sous,* mais, là, nous sommes dans le parlant, épouvantail des spectres, de ce côté-ci du craquement boursier qui marqua d'un seul trait la fin d'une après-guerre et le commencement d'une avant-guerre, quant à l'*Opéra de Quat'sous,* blanc visage de Florelle à la craie, canne à épée d'Albert Préjean, stupeur d'Antonin Artaud prenant l'habit mendiant, et cette chanson de Margo Lion marquée, à mes oreilles, par l'inoubliable voix de Marianne Oswald, il flotte au ras, non seulement de notre sensibilité, mais de notre actualité, le rien de vieillerie qu'il comporte s'alliant, sans rupture, avec la désuétude consentie d'un décor branlant à dessein.

Jacques AUDIBERTI

EN TRAVAILLANT AVEC STROHEIM

par Renée Lichtig



Renée Lichtig, Eric von Stroheim et Denise Vernac
synchronisant *La Symphonie Nuptiale*

Un faible ronronnement. Je lève la tête. Les petits points lumineux disparaissent dans les nuages. L'avion est parti emportant dans ses flancs, ce qui devait être une des surprises du festival de Sao-Paulo. *La Symphonie Nuptiale* sonorisée et tirée en copie standard. Je suis un peu mélancolique. Déjà finie, cette semaine exaltante! Les souvenirs reviennent pêle-mêle à mon esprit. D'abord cette projection contrôle ce matin qui s'est révélée parfaite. Nous étions enthousiastes et émus. Le jeune étalonneur, qui s'était occupé du contretype et avait réalisé le miracle de rendre à la photographie, par moments, la qualité de beauté exceptionnelle du premier négatif m'a dit : « Quel beau film! »

Œuvre presque complète. La moins mutilée. Et je pèse mes mots en l'écrivant. Quand on pense au sort qui fut réservé aux *Rapaces* par exemple.

Ecrit et réalisé en 1926-1927 en muet au moment du prébalbutiement du parlant, une partition musicale fut composée et enregistrée sur d'immenses disques qui passaient à trente-trois tours. Musique descriptive, avec effets sonores, où chaque acteur important est décrit par un motif musical différent que l'on retrouve tout le long du film. Eric von Stroheim put récupérer grâce à un ami, une copie du film et les disques.

La Cinémathèque Française avait fait enregistrer la musique sur une bande magnétique 6 mm 35. Pour pouvoir synchroniser les quatorze bobines qui

composent le film, à la morritone, je fis reporter cet enregistrement sur bande magnétique perforée 35 mm.

Travail délicat car il fallait synchroniser un film entièrement monté et nous étions tributaire du son qui fut enregistré sur la bande 6 mm 35. Ce son qui comportait la musique et certains effets sonores, devait tomber à certains moments précis. Par exemple : la sonnerie des trompettes, les sifflets des agents au moment de l'arrivée de l'ambulance ou bien les motifs musicaux qui devaient tomber sur les personnages, par exemple : quand Nicky entre dans la chambre de sa mère, quand Shani surgit de la foule devant l'église. Or, nous nous sommes aperçus à la morritone, d'une décalage (c'est-à-dire d'un resserrage plutôt) de trois ou quatre secondes par bobine. Ce qui est énorme. Il fallut passer et repasser chaque bobine pour trouver où on pouvait couper pour rattraper le synchronisme musical. Je revois Eric von Stroheim assis devant le petit écran de la morritone. Je lui ai cédé le plus souvent cette place, car j'avais l'impression que cela lui faisait plaisir d'avoir (ce que nous appelons en terme métier) la pellicule en main. Avec patience il pesait chaque décision et trouvait toujours une solution satisfaisante pour garder l'intégralité de son film. Je remarquai une chose très amusante ; que jusqu'à la fin de ce travail, Eric ne disait jamais en parlant du prince : « Nicky », mais s'identifiait, presque vingt ans après, à son personnage et disait par exemple : « J'entre dans la pièce, je salue mon père, ensuite je vais retrouver ma mère, je lui demande de l'argent et nous sortons tous deux de la pièce. »

Ce qui me donnait l'impression extraordinaire de revivre le film au moment même du tournage.

Il se mit en colère pendant le passage des commandements militaires.

« Ce monteur américain ne connaît rien aux choses militaires, il n'a pas monté comme il faut dans l'ordre. »

« Savez-vous » me dit-il « que la procession était tirée en couleurs à l'époque ».

Devant mon étonnement : « Oui, oui, toute cette séquence était en couleurs ; en Eastmancolor. »

Il me fit faire quelques changements, fort judicieux dans le montage, notamment dans la séquence de l'homme de fer. Cette scène ainsi allégée gagnait en intensité dramatique.

En définitive j'ai monté quelques bandes d'effets pour renforcer le bruitage sonore de la bande initiale. Par exemple la fusillade et les galopades des chevaux dans la quatrième bobine. Quelques boucles furent utilisées avec bonheur dans d'autres bobines. Limités par le temps très court qui nous restait avant le festival, nous avons travaillé presque huit jours et nuits dans la salle de montage, Eric von Stroheim, Denise Vernac et moi et cela restera un de mes beaux souvenirs de monteuse.

Je voudrais tout d'abord détruire une légende qui court sur Eric von Stroheim, sur sa cruauté, sa morgue, etc...

Je le connais depuis 1946, année où j'effectuais mon premier stage sur le film *Danse de Mort*. Peu d'êtres possèdent comme lui, cette tendresse du cœur, cette profonde bonté, cet intérêt de l'humain, cette courtoisie raffinée. Je sais, on va me rétorquer : « Phrases clichés. » Mais c'est ainsi. Je me souviens, pendant nos conversations à table, de ses jugements extrêmement justes sur ses films et ceux des autres, de son esprit caustique qui s'exerce avec verve sur les autres et sur lui-même, de son sens de l'humour, de son amertume parfois. Je me souviens de l'admiration et de l'étonnement de l'équipe du son, au moment des mixages, devant la projection de ce film de 1926-1927.

— Mais il n'a pas vieilli !

— C'est la technique d'aujourd'hui !

— On pourrait le passer sans les titres ; on comprend tout, rien que par le jeu des acteurs.

« Monsieur von Stroheim, lui demanda l'ingénieur du son au cours d'un de nos déjeuners en commun, comment avez-vous pu trouver vos acteurs de second plan. Ils paraissents faits pour leur rôle. »

Eric répondit très simplement : « C'était mon équipe avec laquelle j'avais

travaillé depuis plusieurs années. Je les connaissais tous parfaitement et j'ai écrit les rôles pour eux. »

Voilà ce qui explique en partie le ton « vrai » du film. Chaque acteur inoubliable de vérité jouant dans son registre personnel.

Sous la direction magistrale d'Eric von Stroheim le scénario s'est ordonné sur la pellicule. Tout est nouveauté dans ce film. Des trouvaillles extraordinaires. Le grandiose, le brillant dans certaines séquences, la rigueur, la sobriété dans d'autres.

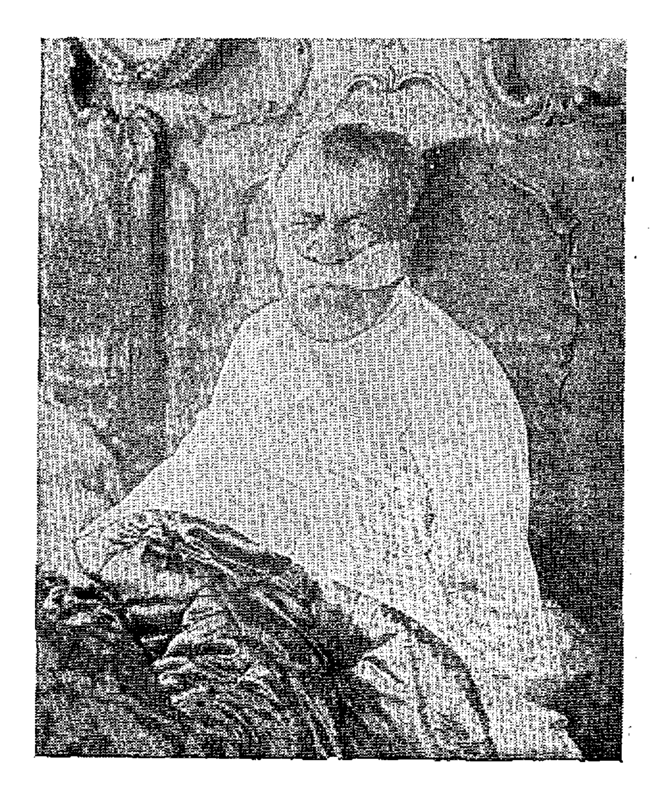
Mais je ne veux pas analyser ici, ce film. André Bazin l'a fait beaucoup mieux que moi à son retour de Sao-Paulo. Pour ma part, je ne veux parler que de la joie que j'ai éprouvée à travailler avec Eric von Stroheim.

Il m'avait dit : « Il faudrait un miracle pour que la copie soit prête à temps. » Eh bien! grâce à l'équipe de son ainsi qu'à l'équipe de montage, amie, qui a bien voulu m'aider, le dévouement et la gentillesse des uns et des autres qui n'ont pas hésité à travailler tout un dimanche et une partie de la nuit, grâce à l'effort exceptionnel qu'a bien voulu fournir le laboratoire, le miracle a eu lieu.

Je pense à notre dernier dîner où, en parlant du festival Stroheim de Londres qui avait eu lieu au début de janvier et de celui de Sao-Paulo, Eric un peu triste nous avait parlé avec un peu d'amertume, d'enterrement de première classe avec des fleurs, d'oubli...

Mon cher Eric croyez-nous, pas plus qu'on n'oubliera l'acteur, on n'oubliera le metteur en scène Eric von Stroheim et vos films ne vieilliront jamais.

RENÉE LICHTIG.



La Symphonie Nuptiale d'Eric von Stroheim



Guernica d'Alain Resnais, film basé sur la célèbre toile de Picasso

PROMENADE PARMI LES FILMS D'ART DE VENISE A CANNES

par Pierre Michaut

Le Festival de Cannes ne cherche pas, comme celui de Venise, à instituer, à côté de la compétition des grands films, une confrontation étendue réservée aux documentaires : films d'art, d'information et de voyage, films éducatifs et films scientifiques. Un petit nombre de courts métrages sont présentés, complétant le programme des séances. On a vu que le Jury de Cannes, parmi une cinquantaine de documentaires, en a inscrit 6 à son palmarès : chiffre peut-être un peu élevé, mais qui a permis de n'omettre rien d'important. La manifestation vénitienne fait aux courts métrages une part beaucoup plus étendue, leur réservant un véritable « pré-Festival » d'une durée de dix jours. La session de 1953 n'a pas réuni moins de 180 films, envoyés par 25 nations, et le palmarès, en ses diverses catégories, en a retenu 31. Ce pré-Festival vénitien tend à devenir un des événements importants de l'année cinématographique, comme le Congrès annuel de l'Association de cinéma scientifique (Jean Painlevé, John Maddison, Jean Korngold), le Festival d'Edimbourg et les « Rencontres » en Allemagne, telle celle de Gottingue en juillet 1953... C'est là que, bien souvent, l'amateur de vrai cinéma — et de cinéma vrai — peut trouver sa satisfaction.

De ces différentes confrontations, nous retiendrons seulement les films d'art; aussi bien est-il intéressant de rechercher le sens et les chances des orientations actuelles de cette activité.

FILMS DE PEINTURE. — L'attention, à Venise, s'est concentrée sur *Les peintres flamands*, *production « monumentale »* et somptueuse de Paul Haesaerts (Belgique), en couleurs Technicolor, réalisée avec la collaboration, pour les prises de vues « analytiques » et les séquences « d'animation », de MM. Arcady et Antonio Harispe de Paris. Le film présente, analyse et caractérise le style et la manière, l'inspiration et la forme, la personnalité et les apports particuliers des huit grands peintres flamands du siècle d'or : Jean Van Eyck, Roger de la Pasture, Dirk Bouts, Hugo van der Weyden, Jérôme Bosch, Hans Memling, Quentin Metsys et Peter Breughel. La technique du film, proche de la démonstration pédagogique, rappelle celle de *Rubens* et celle de

Renoir à Picasso. La précision minutieuse de l'étude et le savant commentaire donnent au film un aspect didactique qui annihile l'extraordinaire poésie de l'univers mystique où s'animait pour les hommes du XVe siècle les épisodes de la Bible et de l'Evangile.

Semblable en son esprit devait être *La Fenêtre ouverte* (Henri Storck), en couleurs Technicolor, entrepris en coopération entre cinq puissances (signataires d'un Accord de Bruxelles, dont les stipulations militaires s'ouvrent, assez curieusement, au domaine de la cinématographie documentaire et pédagogique...) : ce sont la France, la Grande-Bretagne et les pays du Bénélux : Belgique, Pays-Bas et Luxembourg. Le film est consacré au développement de la peinture de paysage qui apparaît d'abord, à l'aube de la Renaissance, dans les perspectives minutieuses, à la fois limitées et profondes, qui s'aperçoivent par les fenêtres ouvertes des Annonciations flamandes. L'absence de l'Italie dans une telle étude donne au film un caractère de gageure insoutenable ; certaines omissions, celle de Bonnington par exemple, sont assez décevantes. Toutefois, avec ses lacunes, le film est une réalisation très soignée et luxueuse, à qui les moyens matériels et techniques n'ont pas été mesurés. Sans doute on pourra constater que ce film, comme aussi *les peintres flamands* d'Haesaerts, ne se dégage pas assez de la photographie; mais pour l'un comme pour l'autre, on retiendra qu'il présente de façon remarquable un nombre important d'œuvres choisies dans les musées et les collections des deux mondes, comme un prodigieux musée imaginaire.

« Musée imaginaire » aussi, *Les Impressionnistes* d'Hélène Dassonville (Gévacolor) est une « présentation » remarquable de toiles célèbres de Monet (Impression du soleil levant, la Seine à Vétheuil), Renoir (le Moulin de la Galette, Gabrielle à la Rose, le Chemin dans les hautes herbes), Degas, Cézanne, Gauguin, Van Gogh... Le commentaire (Germain Bazin) rappelle le principe et le développement de l'Impressionnisme qui, au dernier quart du XIXe siècle, comme une autre Renaissance, renouvela l'art de peindre. *Les Offices* (V.-L. Charissi, Gévacolor, Italie) est un bon film de visite de musée, à la fois systématique et dogmatique. On y reconnaît la plupart des tableaux de la célèbre collection florentine; mais attentif à sa seule caméra, ses spots et ses filtres, le cinéaste a négligé de se rappeler qu'au musée la vue qu'on voit par la fenêtre est aussi parfois un très joli tableau... *L'Art pré-colombien* (E. Fulchignogni, U.N.E.S.C.O.) consacré à une récente exposition d'art mexicain ancien et moderne à Paris, a mieux su vaincre le péril du « statisme »; par le mouvement de la caméra, par les variations d'éclairage, les changements de plans, d'échelle et d'angles, il a donné aux objets exposés un relief et une intensité qui font retrouver la surprise et le mystère qui émanent des œuvres d'art incas et aztèques.

Le film biographique se prête mieux à l'irruption du mouvement et de la vie : citons d'abord *Guttuso* (Michele Gandin, Italie) qui présente l'artiste dans le cadre où s'est écoulée son enfance à Baghéria, en Sicile, puis rappelle les événements qui ont commandé son développement artistique, la guerre notamment, et les cruautés de l'occupation allemande en Italie : le côté âpre, rude, véhément, de son style et de son inspiration est ainsi mis en évidence; l'équilibre est maintenu avec sûreté entre les éléments psychologiques, pittoresques, descriptifs et humains. Plus conventionnel apparaissait *Hodler en présence de l'Homme* (Herbert, E. Meyer, Suisse) consacré au peintre genevois, auteur surtout de grandes compositions inspirées par l'histoire militaire de la Suisse : *le Serment des Confédérés, la Retraite de Marignan;* la réalisation du film est parfaitement adroite et très sûre; le sentiment un peu hésitant qu'on emporte tient surtout à l'aspect un peu dépassé de l'art d'Hodler. *Varley* (Allan Wargon, Canada) a plus d'intensité et de lyrisme, dominé jusqu'à l'angoisse par ses souvenirs des deux guerres mondiales.

Paul Haesaerts, avec *Quatre peintres belges au travail* (Belgique) a tenté une sorte de gageure. Il a proposé à quatre peintres contemporains de reprendre le thème éternel des Saisons et des Ages de la vie, associé à celui des Travaux des hommes. Ainsi, Tytgat traite le Printemps et l'Enfance, Dasnoy, l'Eté et la Jeunesse, Brusselmans, l'Automne et l'Age mûr, Paul Delvaux, l'Hiver et la Mort. En plus, reprenant l'artifice dont il avait usé avec tant de bonheur dans sa *Visite à Picasso,* le cinéaste a demandé aux artistes de peindre leur composition sur une grande feuille de verre, qui sera fixée au mur du Musée des Beaux-Arts de Liège. Ainsi l'on voit s'ordonner et se préciser la composition; on voit aussi les figures, les alentours et les détails prendre leur place, et en même temps on *voit* les expressions du visage du peintre et son regard — si expressif dans le cas de Picasso. Cette expérience valait d'être tentée, même si elle n'a pas tenu, cette fois, toutes ses promesses.

La France, à Venise et à Cannes, a présenté des œuvres importantes, dont l'inspiration et le « mérite » sont très divers et en même temps significatifs.

Gustave Doré (Voinquel et Arcady, France) est une biographie rétrospective ; c'est surtout un magnifique spécimen des techniques d'animation, appliquées aux pages pleines de verve, d'imagination et de force dont Doré a illustré les plus grands textes : Rabelais, Dante, Don Quichotte, ainsi que les événements du jour dans les journaux et les revues. La science des éclairages de Doré, sa sensibilité et son lyrisme, la fantaisie de sa manière *fa presto,* l'ampleur de ses compositions se prêtent admirablement à l'agrandissement cinématographique, et le sens dramatique du grand décorateur saisit et pénètre l'âme irrésistiblement. C'est ici la place de rappeler un film précédent d'Arcady, *Peter Breughel l'Ancien* qui, présenté à Cannes antérieurement, n'avait pas eu l'heur de retenir l'attention du Jury. Ce *Breughel* s'élançait vers une originalité plus marquée et apportait, en vérité, dans le film de peinture, une conception tout à fait neuve qui en renouvelle à la fois la technique et l'esthétique. Arcady abandonne l'ancien procédé qui consiste à « analyser » un tableau. Il nous conte une histoire. Son film montre la prospérité des pays flamands à l'époque de Breughel (XVI[e] siècle). Nous voyons les jeux des enfants dans le village, les moissonneurs aux champs, leur repas à la table du maître, une noce et le banquet des épousailles, la kermesse où chacun se réjouit... Soudain font irruption les soldats espagnols occupant le pays conduits par le sanguinaire duc d'Albe ; et voici les scènes de terreur : pillage, meurtres, massacre des enfants, viols, incendie du hameau, supplices. Arcady a choisi dans les tableaux de Breughel des éléments figuratifs qu'il a séparés et qu'il réunit à nouveau au gré de sa fantaisie, se rapprochant ainsi résolument de la technique du dessin animé ; mais au lieu d'utiliser le dessin d'un praticien moderne, c'est le graphisme de Breughel l'Ancien qu'il nous montre. Sans doute, de tels essais exigent, avec la virtuosité, un goût et un tact sans défaillance.

Monsieur Robida prophète et explorateur du temps (Pierre Kast et Arcady) « anime » les gravures de deux livres d'anticipations scientifiques écrits et illustrés par Robida, « Le XX[e] siècle » et « La Vie électrique », publiés en 1883. L'imagination et la fantaisie du dessinateur entrevoient le sous-marin, l'avion, les robots électroniques, les fusées interplanétaires à une époque où ces engins, à l'état de rêves, peuplaient les songes des savants et des poètes. On y voit aussi le



Quatre peintres belges au travail de Paul Haesaerts. Ici l'on voit Tytgat peignant « Le Printemps et l'Enfance »

cinéma sonore avec écran large et le téléphonoscope, ancêtre direct de la nôtre Télévision. *Le Mystère de la Licorne* est consacré à la suite des sept tentures du Musée de Cluny, dont l'argument de J.-Cl. Sée et de René Alleau, spécialiste de la « symbolique traditionelle, interprète les symboles énigmatiques... ; elles représenteraient, non pas une allégorie des cinq sens, mais une opération alchimique sous le voile d'un conte inspiré de l'Orient. Là encore l'analyse par M. Arcady des sujets et le regroupement des éléments d'abord séparés affirment une grande maîtrise dans les techniques d'animation; la couleur (gévacolor) est très belle. Nous retrouvons le nom de M. Arcady et son savoir-faire dans *La Rencontre de Saül dans l'œuvre de Michel-Ange* (J.-M. Drot et R.-P. Laval) qui « raconte », à partir d'éléments pris dans la fresque de Michel-Ange à la Chapelle Pauline, la chute de Saül, *alias* saint Paul, sur le Chemin de Damas. « Il marchait sur la route ; projeté aux pieds de son cheval, il se releva frappé de cécité... » Le film n'est pas une analyse esthétique et critique de l'œuvre de Michel-Ange, mais une méditation lyrique et mystique, dont le thème est la nécessité d'être constamment prêt à recevoir, de toute rencontre imprévue, les enrichissements et les illuminations qu'elle peut comporter...

Après la réussite de *La Vie au Moyen âge* (technicolor), on attendait avec une grande curiosité le nouveau film de William Novik, *La Route des épices*, qui devait retracer les voyages de Marco Polo en Chine aux temps de saint Louis qui étaient aussi ceux du grand Khan Koubilaï. Le film utilise un très beau choix d'enluminures, d'estampes, de peintures arabes, persannes, indoues et chinoises. Chemin faisant, l'auteur paraît hésiter et perdre un peu le fil de son sujet, en nous présentant l'ensemble des notions et des connaissances acquises par les hommes d'alors sur le monde asiatique, pour eux mêlé de fantastique. Et l'intérêt, en se dispersant, peut s'affaiblir par moments.

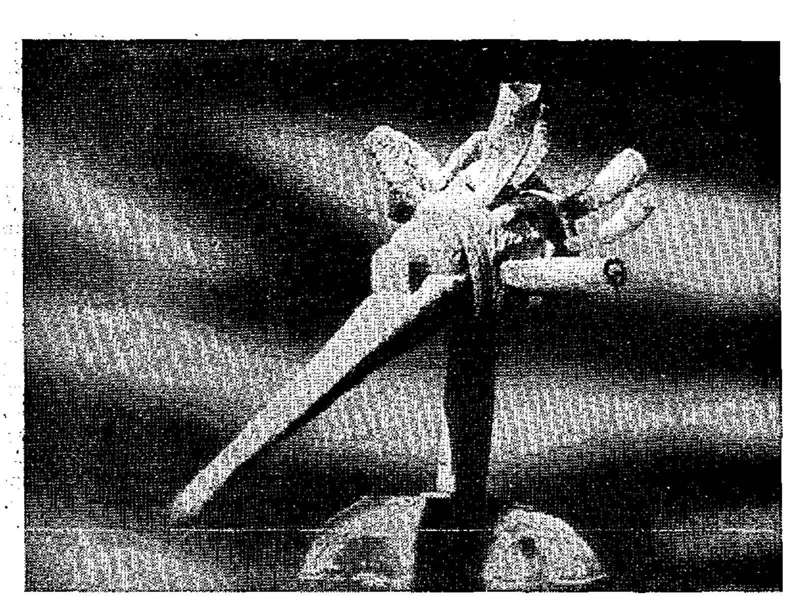
Il y a peu à dire de *Christophe Plantin* (Gaston Verneillen, Belgique) qui évoque de façon toute statique la vie et les travaux du célèbre imprimeur des Humanistes, en feuilletant simplement une collection d'actes, de gravures et d'estampes ; trop facile et superficiel, ce genre de films ignore trop le cinéma. *Le Greco* (Serra Oller, Espagne), présenté à Cannes, est consacré au fameux tableau de « l'Enterrement du comte d'Orgaz » de l'église de Santo Tomé de Tolède : l'analyse du tableau par gros plans insiste trop sur la déformation visuelle propre au peintre, sans pénétrer assez le sentiment mystique porté jusqu'à l'hallucination qui caractérise la manière et la pensée même de l'artiste. Remarquable accompagnement musical à la guitare (comme avait fait, déjà, Emmer pour son *Goya*). *Hakousaï* (Iga Kozo) passant en revue une centaine d'estampes et de pages d'album, apporte une évocation très étendue et vivante de la vie au Japon au début du dernier siècle : la maison, la rue, les métiers, les spectacles, la campagne. Le film, ainsi, agrandit et étend son horizon aux lieux mêmes et à l'époque dont le peintre étudié est le témoin. Dans le même esprit, *Images de la Renaissance à Cracovie* (Lenartowicz, Pologne) présente, d'après les images d'un Livre des Métiers de 1505, les conditions du travail artisanal (boulanger, fourreur, maçon...) dans la riche métropole polonaise, lieu de contact et de commerce aux confins de l'Europe d'alors avec les pays de l'Est et de l'Orient.

L'occasion s'offre de rappeler *Reveron* (Margot Benaceraf, Venezuela) présenté à Berlin et auparavant à Cannes : film assez exceptionnel pour ses caractères d'originalité et d'intensité singulière. Il s'agit d'un peintre, probablement fou, qui vit dans une cabane parmi ses animaux familiers et entouré d'un peuple fantastique de grands mannequins représentant des femmes, habillées, maquillées, assises dans des fauteuils, ou étendues sur des divans, ou suspendues à des fils que le moindre contact agite... comme une sorte de harem énigmatique et passablement troublant. Le film présente quelques œuvres de Reveron et principalement ses autoportraits, qu'inlassablement il recommence ; il faut signaler une musique excellente du compositeur français Guy Bernard.

On ne peut terminer cette revue des récents films de peinture sans mentionner une étonnante série américaine réalisée en Grande-Bretagne (Jean Oser) : *Rembrandt, Vermeer, Degas...* : la présentation, assez simpliste et même primitive, d'un choix assez quelconque d'œuvres, s'encombre d'un petit sketch tout à fait affligeant interprété par un quidam qui joue entre le peintre et nous le fâcheux personnage du *terzo incomodo !...*

SCULPTURE. — Peu nombreux ont été les films de sculpture ; ils étaient dominés par le film belge de Gérard Boë : *Elle sera appelée Femme et les Statues meurent aussi* d'Alain Resnais.

Elle sera appelée Femme s'éleva au rang des œuvres majeures présentées au dernier Festival de Venise. Déjà M. Gérard de Boë



Une image de *Les Statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker. Rappelons que ce film remarquable est toujours interdit par la censure, décision aussi injuste qu'arbitraire.

avait rapporté d'Afrique plusieurs films étudiant les Noirs où transparaissait un intéressant sentiment de sympathie humaine. Son nouveau film, en nous présentant une belle série de sculptures nègres, est aussi une tentative de pénétration de l'âme des Noirs du Congo, d'explication de la place subalterne qu'occupe la femme dans leur civilisation ; le commentaire tiré du texte de la Bible, en rejetant sur elle la responsabilité du Péché originel et du châtiment du travail, légitime la charge de misère qui s'apesantit sur elle plus que sur l'homme... Un sentiment dramatique obscur pèse sur ce film, d'une poésie mystérieuse et inquiétante.

Les Statues meurent aussi d'Alain Resnais et Chris Marker est toujours retenu par les objections et scrupules de la Censure... C'est une œuvre magistrale, et, sur le plan cinématographique, une réussite très remarquable. Le choix et la présentation des objets, les jeux de l'éclairage, l'animation de l'image, le mouvement et le rythme du montage affirment la grande maîtrise de M. Resnais, auteur déjà de *Van Gogh* et de *Guernica*. Le film présente un choix étendu d'œuvres de l'art nègre, étendu sur vingt siècles, emprunté aux grandes collections du monde, depuis les célèbres sculptures du Bénin jusqu'aux objets actuels de l'artisanat dégradé. Nous y voyons que l'art nègre est essentiellement un art religieux, inspiré par les formes animales, végétales et humaines, elles-mêmes images de Dieu. Parmi les causes de la dégradation de cet art, les auteurs mentionnent les progrès de l'Islam ennemi des images, l'influence du catholicisme et celle en général des Blancs, le progrès, le travail, le machinisme, le recrutement militaire et les contacts en Europe même (usine, sport, music-hall). Dans cette partie du film, le ton s'échauffe quelque peu et s'anime d'un esprit de polémique. Aussi bien le cortège du Souverain Pontife sur la sedia gestatoria, que le matraquage aux Etats-Unis des syndicalistes noirs, et le petit chien intempestif qui traverse les rangs solennels de l'inauguration d'un monument aux Morts d'Afrique, inquiètent et intimident les Censeurs, affirmés dans leurs certitudes et leur sentiment de « confort intellectuel ».

Les autres films de sculpture qu'on peut mentionner n'avaient pas cette qualité et leur ambition était plus modeste ; retenons seulement *Trois graveurs sur bois au travail* (Hans Curlis, Allemagne) : après un rappel succinct de Durer, le film présente Oskar Bangemann au travail d'après les dessins de Slevogt, de Menzel et de Libermann, ainsi

que Hans Orlowski et Pechstein qui creuse le buis sans esquisse préalable.

ARCHITECTURE. — L'architecture s'unit à l'archéologie dans *Equilibre* (André Gillet, France) pour expliquer les modes de construction des Egyptiens et des Grecs aboutissant, après l'invention (ou l'adoption) de la voûte par les Romains au style gothique ou ogival, dont le principe est expliqué (ogives, colonnes, arcs-boutants) par des schémas animés et par la présentation des édifices les plus importants du moyen âge français : Notre-Dame de Paris, Chartres, Beauvais. Les Italiens, à Venise, ont reproché à ce film de sembler oublier la coupole, procédé également achevé de couverture des édifices ; et le titre du film, en effet, est trop général pour un contenu qui devait être nécessairement limité.

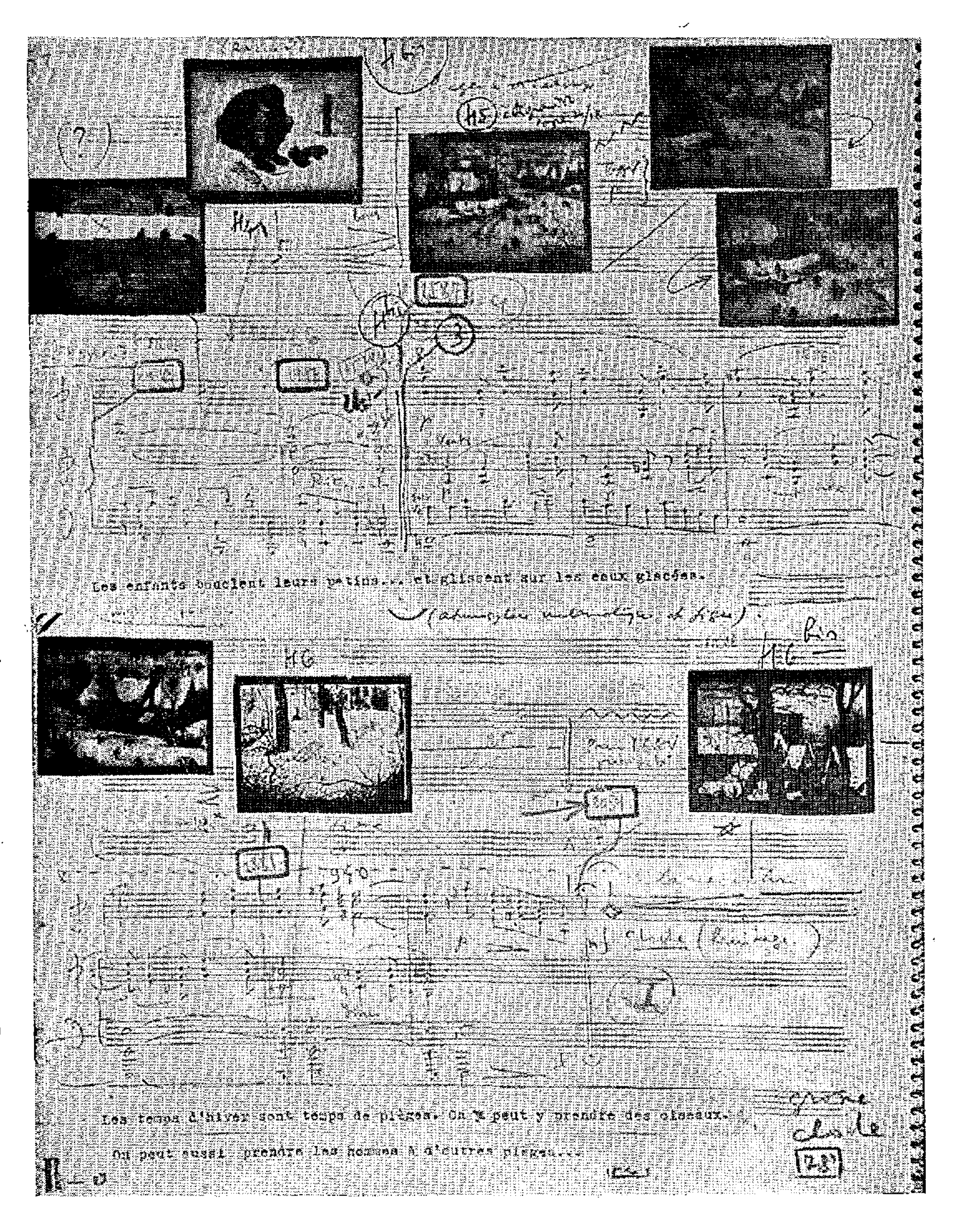
Ledoux, l'architecte maudit (Pierre Kast) trouve, dans son sujet même, plus de liberté et de fantaisie. Architecte inventeur et novateur, Ledoux a laissé plus de projets que de réalisations ; il a lancé des idées et des vues que notre époque, dans ses hardiesses, n'a point dépassées : conceptions d'urbanisme, souci de la sobriété, recherche de formes et différenciation « fonctionnelle » des édifices ou des parties, notions de volumes et des surfaces nues. Les rêves et les utopies humanitaires du siècle, les lumières se reconnaissent dans ses projets : il pensait que l'architecte peut modifier l'homme et la société. M. Pierre Kast présente quelques constructions de Ledoux : le château de Louveciennes bâti pour Mme du Barry, la Saline de Chaux, dans le Doubs, qui eût été une cité industrielle et ouvrière modèle, les pavillons d'octroi de Paris (la Villette, le parc Monceau...). Curieux et saisissant est le rapprochement des projets de Ledoux avec les réalisations d'urbanisme contemporain : les villages-ballon d'Afrique noire, les constructions de Le Corbusier à Marseille et aux Indes. Le commentaire spirituel et juste fait apparaître, à côté de la chimère et de la démesure, les vues prophétiques que notre époque redécouvre... M. Kast a su faire de ce film d'architecture un sujet vivant, varié, mobile, allégé par la présence constante du rêve et de l'idéal et où l'intérêt humain est toujours présent.

L'Art grec et *Etrurie,* tous deux de Antonio Nediani, partagent leur inspiration entre l'archéologie documentaire et le pittoresque touristique. *L'Art grec* conclut un exposé synthétique sur l'architecture par une présentation des principaux temples d'Athènes : le Théséion, l'Erechtéion, le Parthénon, et complétée par de belles images de l'ornementation sculptée des Phidias, Scopas, Praxitèle. *Etrurie* est une visite à une tombe étrusque, fidèle à la forme de la demeure ; les peintures murales évoquent un cadre d'un faste oriental et l'amour des fleurs. Si l'origine première de cet art reste énigmatique, par contre on voit bien comment Rome conquérante en adopta les formules.

La Capitale est Varsovie (L. Perski) et et certains passages du *Serment* (Jerzy Bossak), envoyés par la Pologne, relatent la reconstruction de Varsovie qu'on avait pu croire anéantie après sa double ou triple destruction pendant la dernière guerre... Elle renaît cependant, au prix d'un effort immense déployé par la Pologne ; et l'œuvre déjà accomplie et les travaux en cours sont présentés sur un mode héroïque saisissant, et parfois bouleversant. Le thème de la reconstruction s'unit à celui de la paix pour composer un hymne épique, dont les motifs sont les chantiers et les machines-outils, les échafaudages et les équipes de bâtisseurs entraînés par une sorte d'enthousiasme.

Très beau, également, *L'Héritage de Lanka* (R. Keene, Ceylan) consacré à divers lieux de pèlerinage, aux ruines d'Anuradhapura et de Polonnaruwa, anciennes capitales religieuses de l'Ile abandonnées et absorbées par la jungle, et au sommet du Mont d'Adam. Le mysticisme des lieux s'exalte dans la majesté des sites, l'immensité de l'étendue et la solitude sereine. Plus banal fut *Perasto* (Velimir Stojanocvic, Yougoslavie) qui décrit une ancienne ville de la Dalmatie, petit port perdu dans les méandres des Bouches de Cattaro, endormie et à peu près déserte. De belles demeures, des bâtiments importants, un Musée rappellent le passé (un passé sur lequel il y aurait, « en marge » du commentaire du film, beaucoup à dire... ; car cette ville et cette côte sur lesquelles passa en effet le feu des armées de Napoléon, furent, au XVIIIe siècle, un repaire offert à la piraterie albanaise et turque, avant d'être un refuge prêté à une flotte russe, que Marmont se fit un devoir d'aller déloger !... *La Belle endormie* (Sremec, Yougoslavie), autre film archéologico-touristique, présente la petite ville de Trau, devenue Trogir, sur la côte orientale de l'Adriatique ; port naguère fortifié par les Vénitiens ; la cathédrale au beau porche orné de sculptures, les quais, les rues sont à présent déserts ; et le promeneur chemine avec pour seuls compagnons le passé et le silence.

Rappelons encore *Daphni, la Vierge aux Lauriers d'or* (Dora Shalon, Grèce), projeté à Locarno et à qui, en dépit d'une extrême



Une page de la partition musicale d'Arcady pour *Peter Breughel l'Ancien* dont il est également le réalisateur

simplicité de moyens, rien n'échappe de la poésie extraordinaire de cette ravissante et touchante petite chapelle byzantine cachée parmi les troncs frêles d'un petit bois d'oliviers, dans la proche banlieue d'Athènes, et où revit le souvenir des Ducs français d'Achaïe. Le film présente les décorations de mosaïques décrivant la vie du Christ, dominée au haut de la coupole par la figure du Pantocrator.

DANSE ET BALLET. — La danse et le ballet ont fourni aux documentaristes français un sujet d'inspiration très brillant. La Commission de Sélection pour Venise avait écarté *L'Etalagiste* et *L'Illusionniste,* tous deux de Philippe Decrest, très originaux, pleins de verve et d'entrain et situés dans de remarquables décors de Bernard Daydé ; elle avait écarté également *Le Rêve de Placide* (J. Kerchbron) avec le danseur Jean Guélis qu'on voit danser avec son ombre et avec de grands dessins peints par Mme Pagot-Rousseau sur des feuilles de verre sous des éclairages changeants. Le choix s'était porté sur *Le Métier de Danseur* (Jacques Baratier) et *Le Poignard* (Jean Benoît-Lévy). *Le Métier de Danseur,* avec Jean Babilée et un groupe de jeunes artistes parisiens, montre la préparation patiente, ingrate d'un ballet : la leçon et les répétitions, la composition des danses par le chorégraphe et le musicien ensemble (au piano, M. Jean-Michel Damase). Mais lorsque les artistes prennent place sur le théâtre, que s'allument les rampes et que l'orchestre prélude, au moment où le ballet va prendre tous ses prestiges, le mot « fin » apparaît ; le ballet commence et notre film est terminé. *Le Poignard,* réalisé également avec Jean Babilée et sa partenaire, Mlle Xénia Palley, jeune ballerine très brillante, enregistre une danse, une « expression chorégraphique », dramatique, chargée de violence et de pathétique ; le travail de caméra est d'une adresse et d'une minutie exemplaire. *Poésie de la Danse* (Michele Gandin, Italie), en couleurs gévacolor, enfin, a filmé trois danses de Clotilde et Alexandra Sakharoff, à présent retirés à Florence et où se retrouvent tous les caractères raffinés et subtils de l'art de ces deux artistes.

*

Telles sont quelques-unes des étapes de la promenade de l'amateur de Courts métrages d'art, à travers les Festivals de la saison; il demeure optimiste et conserve l'impression que, dans ce domaine du moins, 1953 n'a pas été une mauvaise année.

Il faut se demander où conduit cette vogue du film d'art et cette profusion certainement excessive. Ce problème peut se poser tant du point de vue de la diffusion des connaissances des choses de l'art dans le public et de l'élévation de son goût artistique, que de celui du développement de la technique cinématographique dans ses applications à l'étude analytique et critique des œuvres d'art.

Il est trop fréquent que le curieux ne rencontre sur l'écran que banalités et platitudes : le film ne dépasse pas la formule simpliste de la conférence illustrée ; il arrive que l'érudition du texte récité soit empruntée à quelque manuel de vulgarisation ou au Larousse et à ses équivalents ou au Baedeker. Et l'image, pour belle qu'elle soit, appartient à la photographie plus qu'au cinéma. L'action de tels films sur le public ne peut être que nulle ; on sait que pour secouer sa passivité dans les salles obscures ; pour ranimer, devant la fuite des images, le mécanisme de l'attention, des associations d'idées et du jugement, il faut — plus encore qu'au Théâtre et au Concert — une force, une « puissance de choc » qui ne se rencontrent que dans quelques films d'exception.

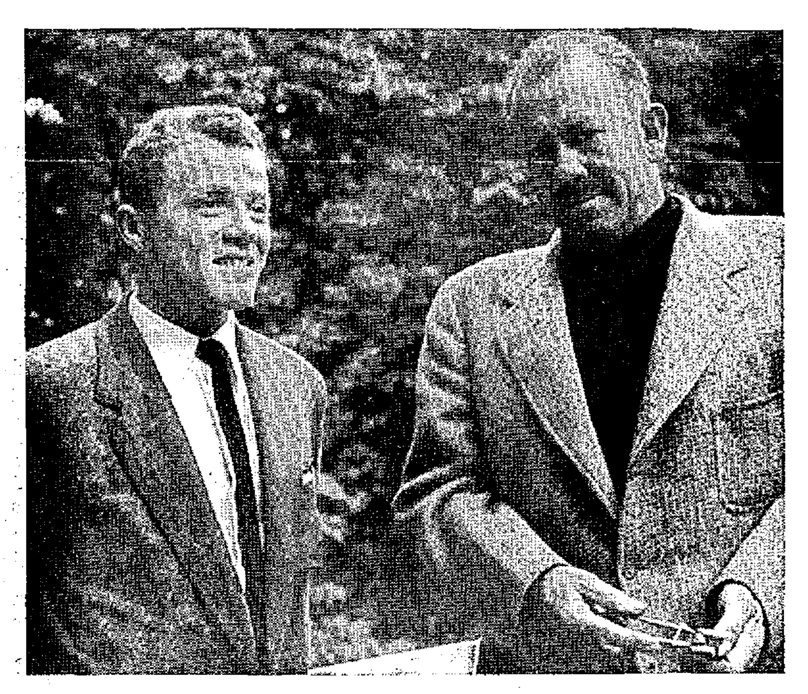
De tels films exceptionnels existent ; ils sont assez rares, mais d'autant plus frappants et saisissants. Par exemple, nous aurons plaisir à citer *Van Gogh* et *Guernica* d'Alain Resnais, *L'Hôtel des Invalides* de Georges Franju, *Sur les pas de Léopardi* de Francesco Pasinetti, des passages *d'André Gide* de Marc Allégret, *L'Opéra dei Puppi* de Frédéric Maeder. Dans les pages qui précèdent, ce sont *Elle sera appelée Femme* de Gérard de Boë, quelques séquences de *Gustave Doré* — celles consacrées à l'illustration de Doré pour *Atala* de Châteaubriand — *Reveron* de Margot Benaceraf...

Dans ces films, le cinéaste aborde l'étude, non seulement critique et esthétique, mais aussi psychologique de l'œuvre et de l'inspiration d'un artiste ou le sens d'un ensemble d'œuvres d'art. Ainsi il exprime une part intime et précieuse de lui-même, de ses rêves, de sa foi, de ses révoltes, de ses nostalgies. Au delà de l'aspect simplement pittoresque des êtres et des choses, il nous fait pénétrer dans le domaine intérieur. Sous une lumière nouvelle, les images se chargent d'intenses valeurs spirituelles et dramatiques. Et nous sommes conduits au point où dépassant l'analyse et l'érudition, la connaissance, soudain soulevée par l'émotion, change de plan et devient poésie.

Pierre MICHAUT.

BRÈVE RENCONTRE AVEC STEINBECK

par Robin Jon Joachim



John Steinbeck (à droite) et R.J. Joachim
(Photo A.-S. Larsen).

John Steinbeck est à Paris pour un séjour prolongé, d'au moins un an. Il habite dans un appartement de l'avenue de Marigny qui appartient à son ami Eddy Waterman dont le portrait par Salvator Dali est accroché aux cimaises du living-room. Il me reçoit en présence de sa troisième femme et de sa secrétaire, une jolie fille née à Sumatra et du nom de Marlène.

Physiquement, il est « énorme ».

— Je suis le plus petit de la famille, dit-il.

C'est en vendant en 1953 les droits d'adaptation cinématographique de *Tortilla Flat* qu'il devint financièrement indépendant. On se souvient que c'était la picaresque histoire des « paisanos » insouciants qui vivent dans les bas-fonds de Monterey. Que pense-t-il du film ?

— Je ne me rappelle même pas quand le film fut tourné ni par qui (1). Par contre je peux vous dire que c'est Herbert Klein qui dirigea en 1941 *The Forgotten Village.* Je voulais montrer les rapports des Astèques de la colonisation espagnole du XVIe siècle avec les éléments industriels modernes dans le cadre d'un récit simple et humain.

— Et *La Perla ?*

— Pour moi, c'était l'histoire de la découverte de la maladie de l'huitre par un péon mexicain et des conséquences sociales et économiques qui en résultèrent. Figueroa était l'opérateur, Emilio Fernandez le réalisteur; sa lenteur m'exaspérait, je n'arrêtais pas de le presser.

— A propos de *Viva Zapata,* que pensez-vous de *Viva Vila* et de *Que Viva Mexico ?*

— *Viva Vila* était une imbécilité. Je n'ai jamais entendu parler de *Que Viva Mexico...* Du tournage de *Zapata,* je conserve une photo, prise par Joe Mac Donald, d'Elia Kazan en extérieur, dirigeant nu jusqu'à la ceinture... très marrant!

Il rit.

— D'ailleurs le Sud... je n'ai jamais dépassé l'Amérique Centrale. Par contre, je suis allé deux fois en Union Soviétique : en 1936 sous les auspices de l'Inturist et en 1947 avec Robert Capa... Je suis très triste de sa mort survenue en Indochine il y a quelques semaines.

— Que pensez-vous des films étrangers que vous voyez à New-York ?

— J'ai beaucoup aimé *Jeux Interdits.* Vous savez aux Etats-Unis, nous ne voyons que la crème de la production européenne, ce qui nous donne *l'illusion* que la qualité artistique des films américains est inférieure... mais je ne vais pas beaucoup au cinéma, je préfère le théâtre.

— Et les autres films tirés de vos œuvres ?

— Voyons... Lewis Milestone réalisa *Of Mice and Men* et *Red Pony* (tiré d'un recueil de quinze nouvelles intitulé *Long Valley,* publié en 1938)... Je n'oublierai jamais l'admirable musique qu'Aaron Copland écrivit pour ces deux films... il a mis en valeur par son style personnel l'importance de la musique de film. C'était Jean Renoir qui devait mettre en scène *Red Pony.* J'aime cet homme; il a l'air d'un lit pas fait.

Steinbeck mentionne encore sans ordre *The City* (Pare Lorentz, 1939), *The Heiress* (William Wyler, 1949), *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1939) et à propos de *The Moon is Dawn* (Irving Pichel, 1941) dit :

— J'ai été accusé d'être crypto-nazi parce que les personnages des Allemands en occupation en Norvège étaient présentés comme des êtres humains...

D'un geste large il balaye cette ridicule accusation.

— Mon neuvième film est une adaptation de *The Viking,* œuvre de jeunesse d'Ibsen, écrite dans un style fleuri à l'époque où il était influencé par la critique Bjornson. En ce moment enfin mon livre *East of Aden* est tourné par Kazan en Cinémascope.

L'entretien est terminé.

— Je ne parle pas français, dit-il en me quittant, mais Marlène parle cinq langues et maintenant elle voudrait apprendre le russe. Vous ne connaîtriez pas un bon professeur...

ROBIN JON JOACHIM.

---

(1) *Tortilla Flat* fût tourné en 1942 par Victor Fleming (N.D.L.R.).

LA SEMAINE DU FILM A VIENNE

par Lotte H. Eisner

Tout est en rondeur, tout est en courbes gracieuses à Vienne, où l'art du baroque n'a jamais cessé de fleurir victorieusement. Rondeur douce des collines verdoyantes qui la ceignent légèrement, douceur de l'air, du vin blanc, du parler, tout y semble aéré, ailé, arrondi comme une mélodie de Mozart.

Quelle différence avec la raideur de l'Allemagne, celle du nord surtout ; il n'est pas jusqu'aux écriteaux qui parlent une autre langue. En lieu et place de l'impératif *Verboten*, une jolie petite enseigne vous prie fort gentiment de ne pas marcher sur le gazon ; un éléphant y est peint, dont les grosses pattes s'enfoncent en faisant des trous et deux mots imprimés ne font à l'intrus, tel César à Brutus, qu'un reproche spirituel : « Tu quoque ? »

Peut-être donc est-ce l'agrément du climat qui fit évoluer favorablement les discussions autour de certains problèmes assez ardus, évoqués autour de la « Semaine Internationale des Sciences Cinématographiques » (organisée par la Osterreichische Filmwissenschaftliche Gesellschaft), qui eut lieu du 27 mai au 3 juin. Cinq aspects du cinéma furent abordés : le film comme phénomène de culture et comme art ; le film comme objet de recherche scientifique ; l'industrie cinématographique et les sciences du cinéma; jeunesse et films; instruction cinématographique à l'école et dans l'enseignement populaire; le tout entrecoupé de présentations de film. On voit que le sujet était vaste, mais ce qui nous importe surtout, c'est l'intérêt que les Pouvoirs publics témoignèrent à cette occasion à l'égard du film comme facteur culturel. En effet, les ministères de l'Education, du Commerce et de la Reconstruction, l'Office pour la culture et l'enseignement de la ville de Vienne y étaient représentés ainsi que la Bibliothèque nationale autrichienne dont la célèbre collection théâtrale s'est agrantie depuis quelques années d'une section cinématographique. C'est grâce à son fondateur, le professeur Joseph Gregor que la *Theatersammlung* possède la plus riche collection de documents sur le théâtre. C'est lui également, persuadé, depuis ses origines, de l'importance du cinéma, qui a amassé avec patience et intelligence une riche collection de maquettes, de photos, de scénarii, de manuscrits, de livres, de revues, d'affiches et même quelques bandes de choix en 16 mm. Les bases d'une future cinémathèque semblent donc jetées, d'autant plus que l'Office d'Etat pour la photo et le film éducatif possède déjà des films documentaires et que la Filmwissenschaftliche Gesellschaft pourra avec d'autres organisations culturelles assurer son développement artistique et technique et y englober sans doute une petite « Kinemathek » née du hasard et qui végète dans une atmo-

sphère foraine. « Filmkunst » revue cinématographique que le docteur Gesek, de la Filmwissenschaftliche Gesellschaft, publie trimestriellement, lutte pour le film de qualité et, malgré son absence d'illustrations manifeste sa volonté d'instruire des milieux qui ne s'ouvrent que lentement au cinéma. Le grand public en effet ne voit les fims étrangers que doublés en allemand et j'ai été ahurie, lorsque je suis allée voir *Le Dernier Pont* de Kautner, le meilleur film actuel tourné en Autriche, de voir dans une bande-annonce les Mexicains de *Sombrero* s'exprimer en berlinois.

Nous avons eu la preuve, lors des projections de la « Semaine », que les vrais amateurs de cinéma, groupés autour de ces différentes organisations, sont avides de voir les films étrangers dans leur version originale, même sans sous-titres. Comme en Allemagne, le film français est le centre principal d'intérêt. On s'arrache tout ce qui vient de France et on a une touchante confiance dans l'art et la qualité de tous les films de cette provenance au point qu'il faut souhaiter que certaines de nos sous-productions ne prennent pas le chemin de l'Autriche. Personne ne s'étonnera que les films de l'avant-garde française envoyés par la Cinémathèque aient suscité beaucoup d'admiration, mais il est plus étonnant que le très beau film de Renoir, *Nana*, ait été accueilli avec un tel enthousiasme qu'à minuit passé, le film n'étant pas terminé, la majorité des spectateurs préféra rater le dernier tramway que la fin du film. Des extraits de *Lumière d'été* et du *Jour se lève* témoignèrent sur un cinéma français plus récent et les deux films de Jean Mitry, *Pacific 231* et *Images pour Debussy*, furent l'objet d'une longue et enthousiaste conférence donnée par un professeur d'université.

Le Docteur Gesek, auteur d'un excellent livre sur le cinéma, nous a parlé du film autrichien plus riche qu'on ne le pense ordinairement si on le considère sous l'angle ethnique. Les frères Wiene venaient de Prague, ancienne enclave de l'Autriche des Habsboug et Joe May, Fitz Lang, G.W. Pabst, Czinner, Richard Oswald et bien d'autres sont viennois ou autrichiens ; quant au film classique allemand, il doit plus au sang autrichien qu'au sang germanique qui ne se rappelle guère à notre souvenir que par la *Symphonie inachevée* et les films de Willy Forst et de Walter Reisch.

On nous a présenté un film autrichien, *Symphonie Vienne* réalisé par Albert Quendler en 1952, sorte de symphonie d'une grande ville d'aujourd'hui, rempli de belles images et qui est plein d'intérêt quand il s'en tient à son sujet. Ce qui le rend un peu lourd et assez difficile à comprendre pour un public étranger, c'est son côté symbolique et un peu « high brow ». Ah cette éternelle tendance germanique à se réfugier dans les symboles ! Cependant la rétrospective du film de Siodmack, *Les hommes, le dimanche* a été accueillie avec enthousiasme, à cause de sa simplicité humaine surtout par les jeunes qui estiment que c'est vers cette sobriété qu'il faudrait se diriger.

Le film autrichien a-t-il un avenir ? De nombreuses difficultés financières restent à surmonter car cette ville, qui semble si gaie, ne nous montre — soucieuse d'une élégante et souriante désinvolture — qu'un visage superficiel. Les salaires sont bas, l'argent est rare et les prix qui semblent si peu élevés aux étrangers, sont inabordables pour les Viennois eux-mêmes. Ce tragique caché, Vienne ne le dissimule pas comme Berlin par l'arrogance, mais par le don de ne pas trop se prendre au sérieux. Cette ville qui, en 1947, semblait dévastée à jamais, a trop de vitalité et trop de conscience de sa tradition culturelle pour ne pas se relever. Le gracieux Belvédère à surgi des ruines et déjà le château de Schönbrunn a retrouvé son parc français et ses présentations d'opéras de Mozart en plein air, uniques au monde. Le charme de Vienne, proche de celui de Paris, a quelque chose d'immortel... Espérons que la production cinématographique en sera touchée un jour également.

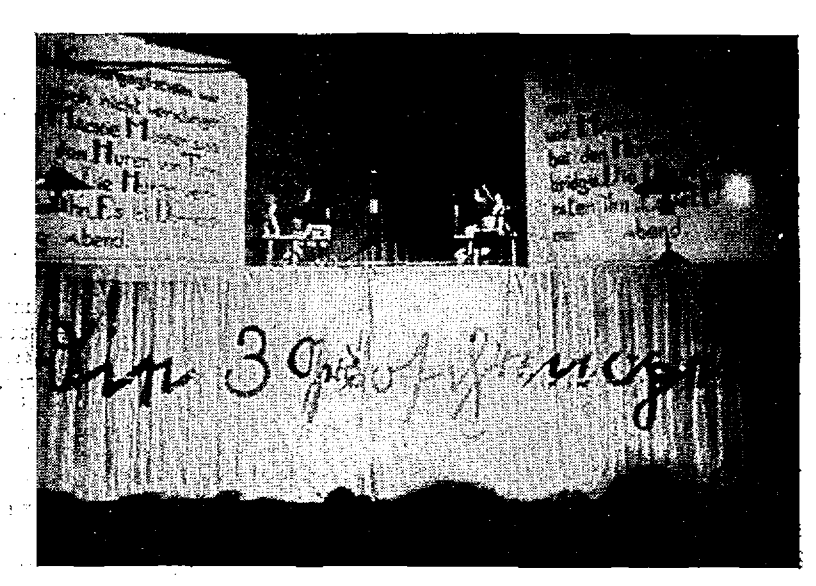
LOTTE H. EISNER.

ENCORE L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

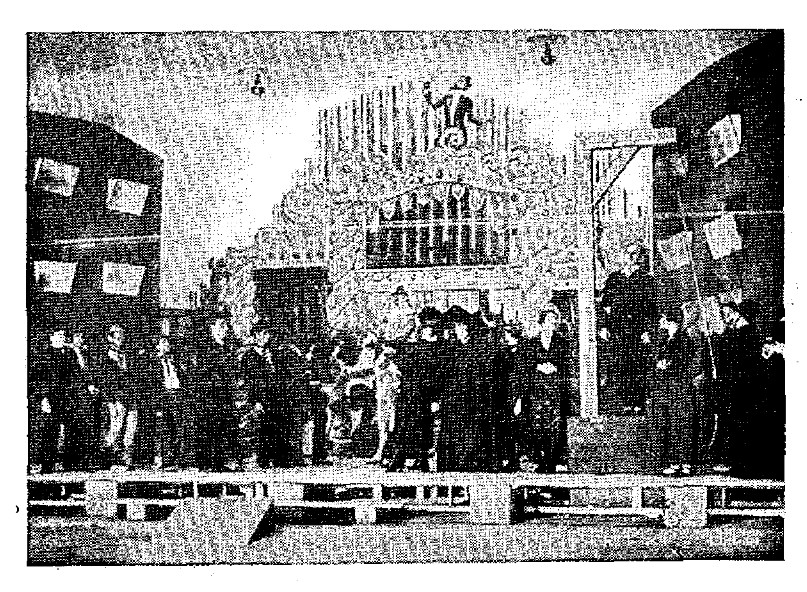
par L. H. E.

Je viens d'avoir l'occasion, à Vienne, de m'entretenir avec Caspar Neher, le décorateur des anciennes mises en scène de Bert Brecht (il a d'ailleurs fait les maquettes d'un film, *La Peau de Chagrin*), et j'ai pu retrouver ainsi avec plaisir le souvenir de ces représentations si vivantes et déjà prometteuses. De plus, j'ai pu dénicher dans la THEATERSAMMLUNG, collection de théâtre de la Bibliothèque nationale autrichienne, les deux photos que nous publions ici, photos très rares de la *Dreigrososchenoper*, présentée au Theater am Schiffbauerdam à Berlin, quelques années avant l'invasion brune. Ce dont des photos d'amateurs prises à la sauvette par le Dr. Hans Boehm, un des dirigeants de la Tobis avant Hitler.

Sur les deux panneaux du haut, on peut voir les textes projetés pour situer la scène qui va se dérouler en dessous, encore cachée par des rideaux Parfois l'un des panneaux (ou les deux) devient élément du décor lui-même comme, par exemple, pour la boutique de Peachum, où il est utilisé pour projeter des visages grimaçants, indiquant ainsi une ambiance sinistre. Dans la scène de la pendaison de Mackie — un des plus riches décors de cette mise en scène sobre et dépouillée — les maisons que l'on voit de chaque côté sont réduites à des masses presque abstraites de chaque côté de l'orgue qui occupe le fond de la scène.



Sur les deux panneaux apparaît la même indication « Mackie Messer est chez les filles à Turnbridge. Il est jeudi, c'est le soir. »
(Photo Bildarchiv de la Bibliothèque Nationale Autrichienne)



On voit au travers de la scène les tringles du rideau tiré. Les « sous-titres » projetés sont remplacés par les deux maisons de gauche et de droite.

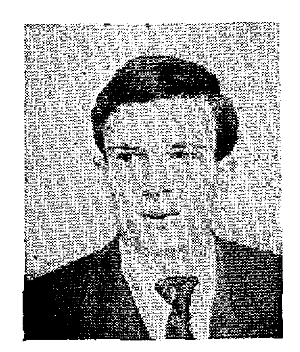
(Photo Bildarchiv de la Bibliothèque Nationale Autrichienne)

La tendance musicale à conserver les airs populaires des orgues de Barbarie, des écriteaux, des enseignes imprimées, parsemés de-ci, de-là, renforçaient encore le rationalisme cocasse du climat, (*Mea culpa*): les panneaux verticaux dont je parlais dans mon dernier article figurent en réalité dans une autre mise en scène de Brecht). Parfois, également, Neher, comme pour *Trommeln in de Nacht* (*Tambours dans la nuit* ou *Mahagonny)* a utilisé au-dessus des décors peints (sortes de paravents aux architectures à peine esquissées), des perspectives d'une grande ville également projetées.

Dans les mises en scène de Piscator, les projections de films sur des panneaux avaient souvent aidé à amplifier le décor, à élargir ses perspectives. D'autre part, ces projections prenaient figure de sorte d'interludes racontant des événements, se déroulant hors de scène, antérieurs ou simultanés. Chez Brecht et Caspar Neher, les projections développaient encore cette tendance. Brecht toutefois, toujours préoccupé de l'entendement de ses maximes épiques, visait plus des buts intellectuels qu'un élargissement de l'espace du plateau. Elles lui servirent à cerner vigoureusement et avec sa précision habituelle les incidents et les faits et à couper court à toute impression de sentimentalité qui aurait pu se dégager d'une scène.

L. H. E.

P.S. — Je signale que Karl Koch, mari de Lotte Reiniger, que nous connaissons en France surtout comme assistant de Renoir et metteur en scène de *La Tosca*, a collaboré aux projections scénographiques de la *Dreigroschenoper* comme pour celles des autres pièces de Brecht (*Mahagonny* et *Mann ist Mann*). Il avait déjà travaillé avec Piscator pour tous les truquages filmiques de *Masse Mensch*, pièce d'Ernst Toller.



PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

par François Truffaut

Mardi 1er Juin

13 heures. — J'accompagne Bazin et son perroquet à la Gare de Lyon. Ils partent à Tourrette-sur-Loup, près de Vence, se reposer trois mois des fatigues de Sao-Paolo et de Cannes. Madame, Bébé et Pluto sont acheminés par la route. Quant au crocodile, il est confié au Musée des Colonies.

21 heures. — Bunuel montre à quelques amis et à quelques amis de ses amis, l'un de ses derniers films : *Robinson Crusoé* où l'auteur de *El* aborde pour la première fois la couleur. (Opérateur Alex Phillips). Bon film, excellent technicolor.

Mercredi 2 Juin

18 heures. — Cocktail au Vendôme pour la sortie de *El*. Je m'ennuie toujours beaucoup à ce genre de manifestation où chacun me fait l'effet d'être ivre... sauf moi. Une grosse dame tient Bunuel par le cou — à la grande confusion de celui-ci — et hurle à la ronde : « C'est un génie, c'est un génie ». Il y a sans doute quelque chose de génial dans ce film : (*El*) dont la phrase-clé risque bien d'être celle-ci : *Le bonheur des sots m'exaspère.*

Jeudi 3 juin

— Une nouvelle qui fera plaisir à quelques-uns : *Notorious et Rebecca* vont être réédités, par les soins de la Colombia.

Vendredi 4 juin

— Le très beau roman d'Audiberti : « Les jardins et les fleuves » est dédié « *à Molière, à Chaplin, à Jouvet* » ; il y est pas mal question de cinéma. Un livre à lire.

Jacques Flaud annonce le résultat de statistiques entreprises tout récemment et portant sur *la désaffection des spectateurs de cinéma* : 1° *Sur 100 Français, 64 vont au cinéma et 36 n'y vont plus, sur lesquels 30 y allaient avant guerre, 6 n'y sont jamais allé.*

2° *Sur cent Français qui vont au cinéma, 80 choisissent délibérément leur programme.*

3° *Sur cent Français qui vont au cinéma, 80 s'y rendent en compagnie* (combien d'entre ceux-là « en joyeuse compagnie » ? C'est ce que les statistiques dans leur rigueur chiffrée ne disent pas.

— Je dois confesser mon indifférence à l'égard de ce bilan, paraît-il pessimiste. Tout ce que je vois, c'est qu'Autant-Lara tourne 4 films coup sur coup, Becker deux ; que Gance va faire un film après un silence de douze années ; la couleur se généralise ; vraie ou fausse la qualité paye en ce moment et je prétends que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes du cinématographe.

11 heures. — Avec Doniol, rencontrons Bunuel au « Sélect » élyséen. Une enquête que j'effectue auprès de quelques réalisateurs m'amène à leur poser l'indiscrète question portant sur des films improposables parce qu'impossibles à tourner : « *Je puis vous le dire* — nous dit Bunuel — *parce que je sais que je ne pourrai jamais le tourner. Ce serait un film assez réaliste mais dont les personnages se comporteraient suivant les mœurs des insectes : l'héroïne comme l'abeille, le curé comme le scarabée, etc... ce serait le film de l'instinct.* » A Doniol qui l'interroge sur *El*, il déclare : « *On a bien ri en tournant El, on n'arrêtait pas de rire* ». A rapprocher du mot de Renoir : « *Il faut s'amuser en faisant des films, c'est très important* ».

Samedi 5 juin

— Le grand Alfred est arrivé sur la Côte d'Azur où il tourne depuis trois jours son nouveau film : *Catch a thief* avec Gary Grant, Grace Kelly, Charles Vanel, Brigitte Auber, Roland Lesaffre, Georgette Anys, Jean Martinelli, Michel Piccoli, René Blancard, Jean Hebey, Dominique Davray et Gérard Buhr. En Vistavision.

— Jean de Létraz est mort. J'ai toujours pensé qu'il aurait pu être le meilleur scénariste français ; je m'explique : ses pièces étaient souvent écœurantes, parfois basses, et toujours vulgaires ; à les entendre, le rire se paralysait dans la gorge, on sortait de là humilié et déçu, mais la construction de l'intrigue, l'enchevêtrement des situations, en un mot le travail, étaient irréprochables. Je suis convaincu que rafistolés par lui, les scénarios de *Thérèse Raquin, Les Orgueilleux, La Minute de vérité*, etc... eussent perdu de leur gratuité et surtout de leur maladresse. C'est une opinion...

Dimanche 6 juin

Le cinéma français doit méconnaître le jour du seigneur puisque, aujourd'hui dimanche, toute l'équipe ou presque d'*Ali Baba* travaille sur le plateau F. à Billancourt. Je trouve chacun pénétré de respect à l'endroit de Fernandel qui hier a prouvé sa qualité de puriste ; le dialogue comportait : « Alors, je pars à la Mecque », et « Fernand » a rectifié de lui-même : « Alors, je pars pour la Mecque ». On tourne une scène où Vilbert doit tomber à l'eau d'une hauteur d'un mètre cinquante. Pour l'instant une épaisse pile de matelas remplace la flotte qui fera l'objet du contrechamp. Vilbert tombe et se démet plus ou moins le genou ; hier c'était l'épaule. Fernandel passe ses journées à se payer la tête de Vilbert, lequel reste sans réplique. L'ambiance d'Ali Baba est très agréable et Becker qui feint la compassion n'est pas le dernier à s'amuser.

Lundi 7 juin

Jacques Audiberti accepte de donner chaque mois un papier aux Cahiers : « Le billet d'Audiberti » où il consignera ses remarques de spectateur assidu des salles obscures.

Mardi 8 juin

En juillet, Gance va tourner *La Tour de Nesle*, avec Pierre Brasseur et Sylvana Pampanini, en couleurs. Producteur : Fernand Rivers. Gance, au bout du fil me dit sa joie : « *La Tour de Nesle*, c'est *Lucrèce Borgia* au cube ! »

Otto Preminger a commencé le tournage d'un second Cinémascope : Carmen Jones. Distribution noire 100/00. Extérieurs réels en Caroline du Sud, à Chicago, et à New-York.

Avec *La Terre des Pharaons* qu'il tourne en Egypte (et en Cinémascope) sur un scénario original de Faulkner, Howard Hawks retrouve son interprète de *La Chose* et de *Big Sky* : Dewey Martin. (Procédé Warnercolor).

En Angleterre, James Mason sera *Le Colonel Chabert* sous la direction d'Herbert Wilcox.

C'est Jean Renoir qui tournera *French Cancan* dont il écrit actuellement le scénario et les dialogues. Tournage début août en Eastmancolor.

René Clément prépare un Cinémascope : *Cyclone à la Jamaïque* ; co-production franco-anglo-américaine.

Mercredi 9 juin

Rendez-vous à midi et demie avec Rossellini à l'Hôtel Raphaël. J'attends au bar, un quart d'heure, une demi-heure, trois quarts d'heure ; il arrive, charmant ; nous causons. Je le trouve amer, un peu déprimé par une odieuse campagne de presse qui dure depuis trois ou quatre ans : « *Il est moralement très fatigant de travailler dans le mépris.* »

Jeudi 10 juin

Dans « La Gazette Littéraire » sous la plume de Michel Beccarie à propos du livre : « Mémoires d'une starlett » de Gaby Bruyère : « *Gaby Bruyère certes parle un peu souvent de ses hanches, de ses seins, et de ses cuisses mais après tout ce sont ses instruments de travail, et elle demande pardon à Dieu lorsqu'elle doit s'en servir trop ouvertement.* » En somme, il faut qu'une paire de cuisses soit ouverte ou fermée !

Vendredi 11 juin

Croisé Ingrid Bergman dans les couloirs de l'Opéra, chantonnant. Des photographes débarquent pour la conférence de presse. Une dame que je ne vois que de dos approche un micro de la bouche de Rossellini ; elle doit appeler cela une interview et pourtant l'on n'entend qu'elle. Je ne sais trop pourquoi, je pense irrésistiblement à *La Règle du jeu*. J'y suis ! la speakerine, c'est Lise Elina. « *Nous sommes sur le terrain d'aviation du Bourget, etc.* »

Samedi 12 juin

Quelques minutes avec Renoir au Théâtre de Paris pendant une interruption des répétitions de « Jules César » ; il me dit sa joie de travailler « sur » *French-Cancan* : « *J'ai donné un premier scénario, puis j'en ai refait un autre qui est bien meilleur, qui est bidonnant ; oh ! ce sera très agréable.* »

18 h. — Un petit tour sur le plateau d'*Ali Baba* ; un bassin est aménagé, qui est rempli d'eau, je le contourne soigneusement et m'étonne que nul n'y tombe : « *Mais*, dit un des assistants, *il fallait venir il y a trois jours; d'abord ça a été le producteur Adolphe Osso qui venait voir Becker ; le décor peu éclairé, Becker lui fait signe de la main, Osso avance pour venir la serrer et plouf dans la flotte ; un peu plus tard ce fut un jardinier. Tous deux eurent le même air très digne.* »

21 h. — Nous sommes cinq spectateurs dont Henry Langlois pour voir dans la petite salle de la Cinémathèque : *La Tosca* de Carl Koch, film commencé par Renoir ; il est vrai que le programme n'a pas été annoncé dans la presse. C'est infiniment dommage.

Jeudi 17 juin

A la maison de la Chimie, « Hommage aux Artistes Associés », organisé par la Cinémathèque Française. Beaucoup de monde et du meilleur : toutes sortes de Mauriac : François, Marie-Claude, Claude ; Preston Sturges, Bunuel, Becker, Grémillon, Pierre Prevert, etc... Henri Langlois ouvre la séance en retraçant l'historique des A.A. Puis ce sont les projections : une bobine du magnifique *A travers l'orage* de Griffith, une bobine du *Pirate Noir* de Douglas Fairbanks et surtout trois bobines de *La Ruée vers l'or* que l'on pourra revoir intégralement... dans quelques années. La seconde partie est moderne. D'abord dix minutes du *Train sifflera trois fois* (ce sera le seul extrait non applaudi de la soirée, c'est moral, non ?), deux bobines bien choisies du *Fleuve* et enfin une demi-heure du *Robinson Crusoé* de Bunuel. Excellente soirée, en somme.

Vendredi 18 juin

« Le Cardinet » qui est la salle la plus intelligemment programmée de Paris — avec le Studio Parnasse — affiche cette semaine *Chronique d'un amour*. Je dois à la vérité historique de signaler que lorsque ce film fut projeté au « Rendez-vous de Biarritz » en 1949 c'est Jacques Rivette et moi qui le portâmes aux nues et nous fûmes aussi les premiers journalistes de France à interviewer Antonioni. Je n'en serai que plus à l'aise aujourd'hui pour clamer notre déception. En quatre ans, j'ai vu quatre fois *Chronique d'un amour* en le désaimant un peu plus chaque fois ; cette fois la déception est totale. Il est peu de mauvais films qui nous abusent plus d'une fois ou deux ; c'est que *Chronique d'un amour* n'est pas un mauvais film ; c'est l'imitation d'un bon film, comme la caricature des cinéastes que nous aimons de Bresson à Preminger en passant par Renoir, Borzage, Rossellini et tant d'autres. Quelle insincérité, quelle simulation, quelle déception !

Lundi 21 juin

En « private » j'ai la chance de voir *Rivière sans retour*, le premier cinémascope de Preminger ; ce n'est peut-être pas le meilleur Preminger mais c'est en tout cas le meilleur cinémascope des six vus à ce jour ; de *Niagara* à *Rivière sans retour*, Marilyn a appris à chanter ; merveilleuse Marilyn qui descend la rivière en blue-jean et guépière.

Mardi 22 juin

Conséquences directes du succès (mérité) du *Grisbi* et du succès (point trop immérité) des *Femmes s'en balancent*, on prépare en France : *La Peau des autres* (Jean Sacha), *Chéri Bibi* (Paul Mesnier), *Bonnes à tuer* (Henri Decoin). *Les Veuves* (Clouzot), *Série Noire* (Pierre Foucaud), *La Mort peut attendre* (Chr. Stengel), etc.

Mercredi 23 juin

Notre ami Eric Rohmer dont on se souvient de l'excellent scénario publié dans le n° 4 des « Cahiers » : *La Roseraie* présentait à la Maison des lettres son court métrage en 16 m/m tiré de *Bérénice* d'Edgard A. Poe ; voilà sans aucun doute l'un des meilleurs films d'amateurs, l'un des rares qui ne donnent point *le sentiment que leur format est* une infirmité. Il y aurait à relancer la vogue du cinéma de 16 m/m.

Jeudi 24 juin

« *Qu'est-ce qui ne va pas ?* »

Un jeune homme fraîchement gominé s'approche d'une fille un peu vulgaire mais jolie, l'enlace et tente vainement de lui prendre les lèvres ; comme il se fâche : « *Ecoute, que dirais-tu si tu aimais une jeune fille qui... enfin, si tu allais voir ton dentiste ?* » Par la vertu d'un art que nous aimons, nous voici chez le dentiste : « *des tests scientifiques prouvent que dans sept cas sur dix, Chosegate supprime instantanément la mauvaise haleine, bucale* ». Le dernier mot est dit à mi-voix, comme à regret, comme une obscénité obligatoire, comme si ce dentiste d'opérette se rendait compte de la laideur du rôle qu'il joue. Ce petit film aux mille variantes revêt une allure plus abjecte encore lorsque c'est la fille qui est choisie pour victime. Quand se décidera-t-on enfin à fourrer en prison le monsieur qui a eu l'idée d'empoisonner la soirée de milliers de braves gens en leur racontant à mots couverts ces infâmes petites histoires.

Samedi 26 juin

Il m'est passé entre les mains le manuscrit du plus beau livre de cinéma que j'aie jamais lu. Il s'agit d'un bouquin monumental sur Jean Vigo, sa vie, son œuvre. En quatre-vingt pages dactylographiées l'auteur P.E. Sales Gomes a reconstitué jour par jour le tournage de *Zéro de conduite*. Cent pages sont consacrées à *l'Atalante*. Comment ne pas être bouleversé au récit qui nous est fait de la mort de Vigo. Il serait lamentable que cet ouvrage ne trouvât point d'éditeur, d'autant que l'unanimité toujours se fait sur l'auteur de *l'Atalante*. Je suis persuadé que ce livre publié, — il faudrait que ce fût intégralement — on ne pourra plus écrire dix lignes sur Vigo s'en s'y referer.

Dimanche 27 juin

Revu *La Belle Ensorceleuse* au Studio Parnasse. On ne rit jamais et l'on sourit peu. L'œuvre frappe d'abord par sa sécheresse, l'absence de toute verve. La meilleure astuce de scénario ne remplacera jamais une trouvaille de la dernière heure, une loufoquerie improvisée. C'est pourquoi nous ne suivons pas nos aînés lorsqu'ils associent dans un même hommage Jean Renoir et René Clair. Il n'y a pas un film de Clair qui vaille en drôlerie et en *invention* le *Tire au flanc* de Renoir. Et René Clair, depuis dix ans fait trop figure d'amuseur officiel. Il tourne des films pour les vieilles dames qui se rendent deux fois par an au cinéma, en vieille Delahaye avec chauffeur, l'une des deux fois pour voir le dernier chef-d'œuvre de Sir Laurence Olivier ! A Sir René Clair la jeunesse préfère, je crois, l'ami Hulot et c'est justice.

Lundi 28 juin

A l'heure où Luis Mariano fêtait son dixième anniversaire, Alfred Hitchcock (pour les intimes : « Petites Secousses ») recevait quelques courriéristes dans son appartement de l'Hôtel George V. Les quarante-cinq minutes que dura cette conférence prendront une telle place dans l'Histoire du Cinéma que les lecteurs des « Cahiers » ne s'étonneront pas de nous y voir revenir, et pas plus tard que dans le numéro prochain. Ne voulant pour rien au monde brûler mon ami Claude Chabrol qui, par le menu vous narrera cet événement peu ordinaire, je ne puis aujourd'hui que déplorer le non-fonctionnement des prises de courant de l'hôtel « George V ».



Sur la Côte d'Azur, Alfred Hitchcock vient de tourner *Catch a Thief.* Le voici à Cannes entouré de deux des interprètes français du film Charles Vanel (à gauche) et Roland Lesaffre.

puisqu'il me fut impossible de brancher notre détecteur de mensonges (c'est ainsi que nous appelons le magnétophone), le sérum de vérité ne circulait pas, la petite lampe ne s'allumait pas, le rouge n'était pas mis. En attendant le prochain numéro, reportez-vous (pour rire) à votre potineuse favorite (pas une ne manquait à l'appel).

Mardi 29 juin

Hitchcock hier, Hitchcock aujourd'hui. A la cinémathèque, pour la première et unique fois en France, son dernier film muet, précédant immédiatement dans la chronologie le célèbre *Blackmail : The Manxman* qui est, bien sûr, un très beau film dont plusieurs scènes préfigurent très nettement *I Confess*.

Mercredi 30 juin

Je veux profiter de l'occasion qui m'est offerte de dire tout ce qui me passe par la tête (qui ait bien sûr un quelconque rapport avec le cinématographe lumière) pour dire du bien d'un cinéaste peu connu : Norbert Carbonnaux et de son film encore inédit : *Les Corsaires du Bois de Boulogne*. Je ne connais pas Norbert Carbonnaux mais j'ai vu son film et j'apprends que les combines des marchands visent à le faire sortir en plein mois d'août quand personne ne sera là pour le voir. *Les Corsaires du bois de Boulogne* sont un film très drôle, différent d'*Hulot* mais d'intérêt presqu'égal et l'on sent que les gens qui l'ont tourné doivent avoir dans la tête des tas d'idées plus cocasses les unes que les autres. Pendant que j'y suis, je m'inquiète aussi du sort d'un film également français, également comique qui a reçu les titres successifs de *Le Toubab, Monsieur Dupont homme blanc, Le Sorcier Blanc.* Pourquoi cet excellent film, insolite et charmant, d'une richesse d'invention rare, n'est-il point encore sorti alors que je l'ai vu, terminé, il y a bien deux ans de cela ? Son réalisateur est Claude Lalande.

La moindre cochonnerie pseudo-psychologique, ou pseudo-policière, ou pseudo-phénoménologique ou pseudo ceci ou cela se voit offrir des circuits d'exclusivité et deux bons films sympathiques et surtout, que diable, marrants — sont brimés ? Qu'est-ce que cela veut dire ?

20 h. — Il paraît que l'après-midi a été agité à la « Commission de Contrôle des Films ». On a projeté le film d'Hitchcock : *Dial M for Murder* ; les représentants de divers ministères : Justice, Education Nationale, etc... demandent que soit coupée la scène du meurtre. Tous ceux qui ont entendu parler de ce film ou en connaissent le scenario savent qu'amputé de cette scène, le film perd toute raison d'être. L'indignation de la profession fut à son comble chacun étant enthousiasmé par le travail d'Hitchcock ; il fallut passer à nouveau la bobine du meurtre pour convaincre enfin ces messieurs et il faut croire qu'il y a une justice puisqu'à la fin du compte le film obtint son visa, à une voix près.

Vendredi 2 juillet

Certains lecteurs se demandent pourquoi — à l'exception des quatre ou cinq grands — nous ne portons guère le cinéma français dans notre cœur, alors que les louanges de bien des réalisateurs américains de série B (Anthony Man, Douglas Sirk, Raoul Walsh, etc.)

s'étalent complaisamment dans les colonnes réservées aux « Notes sur d'autres films ».

J'ai sous les yeux une coupure de presse extraite de « France-soir », daté du mardi 29 juin, qui risque bien de les éclairer. C'est à propos du *Fils de Caroline Chérie* : « *Cécil Saint-Laurent avait prévu au scénario d'organiser un combat dans des gorges profondes et de faire traverser à ses héros des torrents très photogéniques. Mais avant de tourner, Jean Devaivre a fait prudemment essayer la température de l'eau et la violence du courant, qui paraissait capable d'engloutir une armée entière, à un paysan qui s'était offert comme cobaye. Comme on l'en sortit à grand-peine, à demi-gelé et suffoqué, les escarmouches auront lieu en terrain plat et sec* ».

Ce refus de « mettre la gomme », cette dérobade devant la difficulté, ces pieds-de-nez au péril, cette couardise enfin, nous condamnent à ne voir jamais un bon film d'aventures tourné en France. Et cependant Jean Devaivre est peut-être le seul réalisateur français de série à avoir tourné un bon film policier (*La Dame d'onze heures*). Il fallait tout l'esprit de Jeanson pour que l'on ne s'aperçut pas que *Fanfan la Tulipe* était tourné selon les mêmes principes du torrent dérobé. Et, cependant, n'est-ce pas à force de reculer devant le torrent que le cinéma français tombera dans le précipice ?

— On nous signale qu'une salle bruxelloise spécialisée dans les programmes « légers » affiche : « « *Je me lève à minuit* ». Au même programme : « *Les Crimes de l'amour* ». Au-dessous, on peut lire les slogans suivants : « *La Nuit... complice des folles passions !* », « *Le retrouvera-t-elle la nuit prochaine ?...* », *un film d'A. Astruc*. Plus bas enfin : « *Vu le réalisme de certaines scènes, nous préférons ne pas exposer toutes les photos* ». Les lecteurs, bien sûr, commenteront d'eux-mêmes...

Samedi 3 juillet



Abel Gance

Nous vivons dans une année de cinéma peu de soirées aussi exaltantes que celle d'hier au « Cardinet ». On inaugurait un cycle de projections et une exposition consacrés à Abel Gance. Ce fut d'abord des extraits de *Napoléon* dont on connaît mal l'étonnante version sonore. Puis Abel Gance lui-même commenta dans l'ombre des essais remarquables de son procédé, le « Pictographe », projetés pour la première fois en public. Ce fut enfin l'admirable film : *Un grand amour de Beethoven*, que Gance eut la douloureuse surprise de voir amputé — par les soins du distributeur — des scènes auxquelles il tenait le plus ; « *Si l'on coupe les veines d'un film le sang ne saurait circuler* », dit-il. En dépit des mutilations les plus scandaleuses, les films d'Abel Gance conservent une force, une efficacité qui s'accroissent avec le temps. Il n'est pas un plan de ses films qui ne fixe avec lui un moment de l'histoire du cinéma. Son Beethoven — extraordinairement joué par Harry Baur — évoque le Balzac de Rodin, soulevant avec lui la terre dans quoi ses pieds sont enracinés. Notons enfin qu'à la faveur de la rétrospective du « Cardinet » qui se terminera à la mi-août, on pourra revoir en entier *La Fin du Monde*, *La Folie du docteur Tube* et des extraits de *Napoléon*, *La Roue*, *Le Capitaine Fracasse*, *J'accuse*.

D'ARLES. — Dimanche 11 juillet

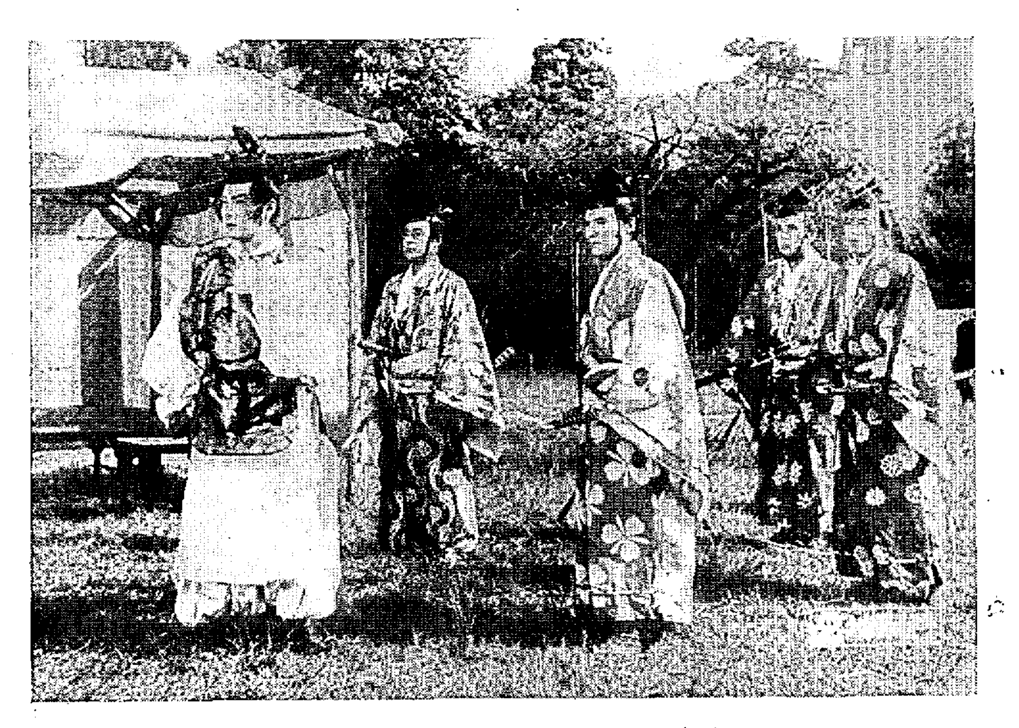
Hier au soir, huit mille spectateurs assistaient aux Arènes de la ville à l'unique représentation de *Jules César* monté par Jean Renoir. André Bazin et Maurice Scherer vous parleront plus en détail, bientôt, de cette arlésienne soirée et mémorable. Jean Renoir est un cinéaste, le cinéaste, avant tout et avant tous; c'est pourquoi je ne céderais pas un plan d'aucun de ses films contre ce spectacle, cependant, en tous points admirable. Ce doit être émouvant, pour l'auteur de trente-cinq chefs-d'œuvre sous forme de films, d'avoir, pour la première fois, l'occasion d'assister aux réactions d'un public en face d'un spectacle « en train de se faire » mais n'a-t-il éprouvé aucun malaise à voir lui échapper des acteurs auxquels, lorsqu'ils sont devant la caméra, il sait communiquer à tous et à chacun l'un après l'autre, plan après plan, la plus exacte mesure de son génie ? J'imagine qu'il répondrait comme Camilla: « un peu ».

Les plus fervents admirateurs de Renoir étaient venus en stop, en scooters, visages anonymes et cependant familiers, rencontrés au hasard des salles où depuis un an l'auteur du *Carrosse d'Or* s'est quelquefois produit. Deux soldats sont venus tout exprès de Baden-Baden, il y a aussi des anciens élèves de l'I.D.H.E.C. et de Vaugirard, le stagiaire d'*Ali-Baba*, l'assistante de Marguerite Renoir et de nombreux « fans » assidus des ciné-clubs.

Renoir a fait placer dans la figuration tous ceux qui n'ont pu obtenir de places; tout cela est extrêmement chaleureux. Trois mois de travail ont abouti à cette excellente soirée. Désormais Renoir va se consacrer à la préparation de son prochain film : *French Cancan*, qu'il tournera en octobre à Paris.

FRANÇOIS TRUFFAUT.

LES FILMS



La Porte de l'Enfer, de Nagata Masaichi

LA FAYETTE NOUS VOICI !

JIGOKU-MON (LA PORTE DE L'ENFER), film japonais en Eastmancolor de NAGATA MASAICHI. (*Scénario :* Kinugasa Teinosuke d'après le drame de Kikuchi Kan « *Kesa no Otto* » (Le mari de Kesa). *Images :* Sugiyama Kohei. *Directeur artistique :* Itô Kisaku. *Conseiller pour la couleur :* Wada Sanzô. *Musique :* Akutagawa Yasushi. *Interprétation :* Hasegawa Kazuo (Moritô), Kyô Machiko (Kesa), Yamagata Isao (Wataru). *Production :* Daiei, 1954.

C'est devenu un lieu commun que d'exprimer l'embarras dans lequel tout nouveau film japonais plonge le spectateur d'Occident. Il reste pourtant incontestable que pour un œil européen le cinéma nippon est presque celui de Sirius dans la mesure où les références directes et profondes manquent à la fois dans le domaine cinématographique et, du moins pour les non-spécialistes, dans celui de la culture. Les plus favorisés des critiques européens ayant vu à peine une demi-douzaine de films japonais savent en très gros que la tradition romanesque et théâtrale d'un Moyen-Age qui

s'éternisa se perpétue dans des bandes historiques (qu'on envoie dans les festivals) à côté d'une production moderne où, si l'on s'en remet à l'article consacré par Suzanne Audrey dans le numéro 30 de ces CAHIERS au problème de la femme japonaise (actrice, spectatrice), — s'affrontent plus ou moins confusément l'archaïsme encore vivace des conceptions sociales et familiales et la vague d'affranchissement et de libéralisme apportée par l'occupation américaine. Peut-être existe-t-il d'autres courants divergents, voire antinomiques, au sein de ce cinéma qui a déjà prouvé qu'il était assez doué pour donner, en même temps que ses fresques féodales, au moins un équivalent oriental des grands films européens évocateurs des désastres de la guerre et de la détresse de l'homme écrasé sous ses ruines.

En l'absence donc de contexte national suffisant, l'imagination occidentale se donne libre cours : l'un évoqua Pirandello à propos de *Rashomon*, l'autre établit de subtils rapports entre *La Vie de O'Haru femme galante* et le roman picaresque, ce fut enfin, tout récemment, l'allusion à *la Princesse de Clèves* lancée par le président d'un jury qui franchit peut-être à son insu la porte de l'enfer en décernant à cette princesse la couronne autour de laquelle tournait obstinément un jeune homme en chapeau melon...

Ainsi donc chacun déguste-t-il ces fruits étranges de l'exotisme en sollicitant de son expérience toute réminiscence, tout rapport éventuel avec des mets plus familiers, et les positions critiques se répartissent-elles de part et d'autre d'une ligne idéale qui sépare les explorateurs au palais curieux, des gourmets au goût étroit, xénophobe, hostile à toute expérience « barbare ». Bien sûr il y a aussi et surtout une majorité de *goulus* prêts à avaler avec le même engouement fébrile, la même fringale de nouveauté à tout prix, le premier film malgache ou lapon venu leur dispenser un brin d'exotisme ou une parcelle d'évasion. Il faut donc apparemment choisir entre l'explorateur et le gourmet. Ou plutôt le fallait-il, jusqu'à cette *Porte de l'Enfer* qui semble rendre la nécessité du choix moins évidente. Je serais en effet peu éloigné de déceler dans ce mets somptueux quelque souci nouveau et — pourquoi le celer — équivoque, de flatter les palais les plus divers, d'ajuster moins un style qu'une sorte de *présentation extérieure* à l'industrielle uniformité des super-productions internationales. J'aimerais que le cinéma japonais me reste, du moins quelque temps encore, un peu plus secret ; que son accès soit un peu plus *gardé ;* qu'il se fasse découvrir ; qu'il ne soit point trop impatient d'assimiler les recettes qui feront de lui un produit luxueusement cosmopolite. « Cache ton Dieu », dit Valéry.

Serait-ce, dès lors, dans la mesure où le thème même de l'œuvre est tout proche du tragique occidental que les Japonais, dit-on, récusèrent l'enthousiasme européen à l'égard d'une œuvre qu'ils considéraient comme médiocre ? Je ne le pense pas et m'imagine, peut-être gratuitement, que leur point de vue n'est pas si éloigné du mien. Quoi qu'il en soit, je préférerais personnellement que fussent visées dans ce jugement les prémices encore extrêmement ténues d'une certaine standardisation sensible dans plusieurs éléments du film, les traces d'une laque fort brillante mais moins authentique que le merveilleux glacis original que des éclairs révélateurs ne nous laissent heureusement pas ignorer. Cela tient à des riens, à un climat plutôt, que confirment çà et là certains effets de la réalisation, de la musique (parfois admirable) et aussi le traitement des personnages secondaires (la tante notamment).

Ceci dit, de la révolte de palais à l'immolation de l'héroïne, l'œuvre suit une courbe belle de simplicité tragique jusqu'à la crise finale où trente siècles de pudeur et de raffinement rejoignent, par le truchement du moindre geste, de la plus furtive expression, du signe le plus infime, l'intemporalité de la tragédie : images inoubliables du mari immobile dans sa robe blanche, piqué au cœur même de sa douleur sereine, du rival soudain exorcisé du démon de la violence, de la victime à jamais fixée dans les alanguissements gracieux d'une mort légère.

La couleur, attentivement réexaminée lors d'une seconde vision, manifeste une irrégularité sur laquelle il s'agit de s'entendre : à l'égard d'un objet aussi raffiné convient exclusivement l'exercice de la nuance : il n'est que trop évident que la couleur conserve de bout en bout cet aspect brillant, soigné, divers, dont je pense qu'en l'absence d'autres justifications plus profondes, il ne reste qu'une condition

nécessaire mais insuffisante de la valeur esthétique d'une œuvre. C'est justement parce que certains passages aisément discernables tranchent sur un ensemble moins inspiré qu'on remarque l'inconstance de la couleur du *point de vue pictural*. On me permettra d'ignorer l'objection selon laquelle « les moyens du cinéma n'étant pas ceux de la peinture, il n'y a aucune optique picturale à introduire ici ». Je ne verrais dans cette formule (vraie par ailleurs) qu'un faux-fuyant pour éluder une évidence. Je sais bien parbleu que les « spécificités » de ces deux arts ne sauraient se confondre. Il n'empêche que, quel que soit le style adopté, réalisme ou stylisation de la couleur, l'existence et l'importance de *valeurs* dans les masses colorées de l'écran, fresque vivante, ne sauraient être mises en question que par les natures dénuées de la moindre sensibilité à l'égard des arts visuels. N'est-il pas significatif que dans les deux plus beaux films en couleur connus à ce jour, *le Fleuve* et *le Carrosse d'Or*, celle-ci cumule sa fonction dramatique avec une indéniable valeur picturale, constante de bout en bout, qui témoigne chez l'auteur d'un don sur l'origine duquel personne ne se posera de questions. Pour en revenir à *la Porte*, il est regrettable que les deux derniers tiers du film manquent à tenir autrement que par raccrocs les promesses du début et particulièrement du premier plan qui m'a frappé par deux fois d'une surprise heureuse : il y a là la révélation d'une gamme de dorés et de mordorés, de laques brunes et de soies claires, absolument ravissante. L'ensemble des séquences de la révolte, qui suivent immédiatement, continue de satisfaire à un haut degré d'exigence : polychromie violente, mais splendide et extrêmement élaborée. Ensuite le tri devient nécessaire. Voici quelques-uns des plus beaux fragments : galops diagonaux d'estafettes brunes et violettes sur une plage horizontale d'un gris plombé (ciel, mer, sable), kermesse éclatante de la course, portique orange émergeant des eaux bleues d'un lac (une des images les plus magnifiques), etc.

Je me garderai de tenter l'explication par la technique (qui m'est trop étrangère) des incertitudes de la couleur, surtout sensibles dans les séquences d'intérieur. Simplement me demanderai-je si l'éclairage (et peut-être aussi le tirage) n'en porte pas parfois la responsabilité : telles étoffes identiques à celles des premiers plans — éclairées alors, semble-t-il, sous des angles plus ou moins obliques — perdent dans le cours du film leur magie, leur pouvoir de transfiguration, sous une lumière qui paraît les frapper de face, « aplatir » les tons et détériorer leurs rapports. D'autre part, dans les séquences nocturnes, le feutrage de certaines teintes (brun des boiseries, bleu de la nuit, blanc jaunâtre des stores et des panneaux) confère aux décors une espèce d'indistinction où les couleurs plus ou moins se mangent et cessent de répondre aux exigences du jeu cohérent des harmonies picturales.

JEAN-JOSÉ RICHER.

UNE TRAGÉDIE DE LA VANITÉ

LA PROVINCIALE (LA MARCHANDE D'AMOUR), film italien de MARIO SOLDATI. *Scénario :* S. Bassani, S. de Feo, Jean Ferry, d'après une nouvelle d'Alberto Moravia. *Images* : G. R. Aldo. *Musique :* Franco Mannino. *Décors :* Veneiro Colasanti. *Interprétation :* Gina Lollobrigida, Gabriele Ferzetti, Franco Interlenghi, R. Baldim, A. Mangini. Production : Compagnia Cinematografica Electra, 1952.

Le film n'a pas été pour moi une surprise. Je l'attendais, le guettais, pressentant une réussite. Son beau titre (1), la personnalité de l'auteur de la nouvelle qui en est le point de départ tout me faisait espérer un régal. Je n'ai pas été déçu et le résultat a passé mon attente. Il m'apparaît que Soldati, le metteur en scène, a parfaitement réussi dans son propos qui était de nous donner : a) le récit d'une illusion que suit la découverte par l'héroïne de l'amour qu'elle porte pour un mari qui lui était jusque-là indifférent ; b) une peinture de certains côtés de la société italienne.

(1) Il a été malheureusement projeté à Paris sous le titre : *La Marchande d'amour* et en version doublée. Exactement tout ce qu'il fallait pour qu'il fût ignoré. On annonce pour bientôt sa sortie véritable en version originale.



Gina Lollobrigida et Gabriele Ferzetti dans *La Provinciale* de Mario Soldati.

Je n'insisterai pas sur ce dernier aspect au demeurant secondaire. Je ne connais pas assez l'Italie d'aujourd'hui pour me prononcer en toute certitude et décider si nous avons une peinture fidèle des milieux dans lesquels l'action se déroule. Que l'on puisse aimer ce film en négligeant le point de vue du réalisme « social » me paraît jouer en sa faveur et si réalisme il y a, il est d'un tout autre ordre que celui dont le cinéma italien fait d'habitude son ordinaire. Gœthe opposait volontiers « vérité » à « réalité ». Soldati a tendu ses filets assez haut pour que nous parlions ici de vérité. Je louerai cependant, pour ne pas chagriner les tenants du « réalisme » l'absence de pittoresque facile, le soin et la discrétion des images où les lumières et les ombres sont justement réparties, l'authenticité des détails.

Venons-en maintenant à l'essentiel. L'histoire que nous raconte Soldati semble à première vue bien banale. Il s'agit d'une jeune personne de condition modeste qui, après avoir été obligée de renoncer à un mariage avec un jeune homme beau et riche, se résigne à épouser un modeste professeur de physique qu'elle trompe d'ailleurs peu après. A l'occasion de cette liaison sordide, elle découvre qu'elle aime son mari alors qu'elle est sous la menace constante du chantage qu'exerce sur elle une ignoble maquerelle qu'elle a eu l'imprudence de prendre pour amie et pour complice de son infidélité. A bout de force et de patience elle se confessera à son mari après un éclat qui la conduira jusqu'au meurtre et elle gagnera son pardon tout en conservant l'amour de celui qui maintenant est, pour elle, bien plus qu'un époux.

L'intrigue, résumée ainsi, est, je le confesse, très conventionnelle et bien digne d'un roman d'Octave Feuillet. Il est probable qu'elle est responsable de l'accueil défavorable de la critique à la sortie du film. En fait je doute si j'ai vu depuis longtemps une œuvre aussi attachante qui m'ait mieux convaincu de l'aptitude du cinéma à concurrencer le roman sur l'un de ses terrains favoris : l'analyse des sentiments et des passions. Pour quelles raisons ? Parce que, à aucun moment, la richesse de contenu de la langue nouvelle de Moravia n'a été sacrifiée bien au contraire. Soldati a délibérément choisi de ne montrer que ce qui pouvait nous instruire sur les sentiments de l'héroïne. Il n'a accepté son témoignage que dans la mesure où celui-ci *n'impliquait pas*

la moindre justification mais la reconnaissance d'une illusion et c'est précisément parce que la jeune femme considère *impartialement* (sinon lucidement) son cas *qu'il conclut avec elle un pacte d'alliance et qu'il se prive délibérément d'interroger les autres protagonistes du drame.* Alors que la solution de facilité au cinéma consiste trop souvent à livrer à la suite (et en vrac) tous les témoignages en abandonnant aux spectateurs le soin de se prononcer, Soldati refuse ce pirandellisme à bon marché justifiable selon moi dans le cas où le personnage central *se conçoit lui-même comme vu et existant par les autres* (2) et seulement par eux.

Il fait donc sien un témoignage sans complaisance ce qui lui permet de concilier avec élégance les exigences contradictoires de la subjectivité et de l'objectivité par un emploi unilatéral du retour en arrière.

Il ne suffit cependant pas qu'une confession soit impartiale pour nous émouvoir. Cela d'autant plus que les mobiles de l'héroïne ne sont ni particulièrement nobles ni particulièrement rares. Elle n'agit que sous l'impulsion de la vanité. Elle a la nostalgie de la vie luxueuse, entend ne fréquenter que des gens riches et titrés. Cette prétention qui ne va pas sans une naïveté toute « provinciale » (le respect pour les gens qui « ont toujours été ») se trouve confirmée par la révélation de sa bâtardise. Loin de la conduire à une attitude de révolte à la manière des héros artificiels de M. André Gide, cette révélation, qui brise ses projets de mariage chic, va *l'ancrer davantage* dans ses aspirations à une vie mondaine. D'où l'attraction qu'exerce sur elle une pseudo-comtesse roumaine qui dans sa déchéance présente (la situation des professeurs italiens est encore plus misérable que celle de leurs collègues français) lui rappelle l'époque où elle passait ses vacances dans la fastueuse famille de son futur fiancé. Son aveuglement est tel qu'elle est incapable de discerner les stigmates de la plus authentique vulgarité chez cette femme adipeuse et bavarde qui matérialise justement son « projet fondamental » (comme dirait Sartre) d'échapper à sa condition de petite bourgeoise. Il semble que l'entremetteuse exerce sur elle une sorte de fascination dans la mesure où celle-ci la relie encore à un passé auquel elle ne veut pas encore renoncer. Egalement révélateur me paraît être le choix de son amant : ce n'est pas, comme elle le prétend parce que son mari la néglige qu'elle s'abandonne à cet ami de rencontre mais parce qu'elle le considère comme un médiocre (quel rapport peut avoir un professeur de physique avec une femme jolie et élégante ?) Et si elle renonce à son amant (un élégant oisif qui la courtisait au temps où elle allait se fiancer au jeune homme de ses rêves) c'est à la suite d'une scène sordide où l'amant a une discussion épineuse avec la maquerelle. Jusqu'ici son plaisir lui masquait la vérité qui confusément se frayait un chemin dans sa conscience apathique : l'illusion est maintenant brutalement rompue.

L'événement qui va décider de son revirement et la ramener à son mari est non moins caractéristique. Elle apprend fortuitement la célébrité de celui-ci par les journaux, le remords s'insinue en elle, l'illusion se dissipe et avec elle la nécessité de liquider le passé. De se délivrer aussi d'une dépendance, d'une complicité qui, *maintenant qu'elle a découvert l'amour à la faveur d'une satisfaction de vanité supplémentaire,* ne lui inspire plus que de l'horreur. Qu'après une scène très pénible tout finisse bien est pour moi secondaire. Ce qui m'intéresse au premier chef c'est que ce soit précisément la *vanité* qui soit la *cause première* du seul sentiment profond qu'elle ait jusqu'ici éprouvé. Peu importe que les origines de ce sentiment ne soient pas très pures : la peur, le dégoût y ont eu certainement leur part ; qu'il suffise de noter que l'authenticité de l'amour peut provenir d'une attitude « factice » dont la persévérance implique chez notre héroïne une aptitude indiscutable à la profondeur. Il faut donc louer Soldati sans réserve d'avoir montré que la distinction classique entre ce qui est artificiel et ce qui ne l'est pas est dépourvue de sens surtout chez une femme où précisément l'artificiel est bien souvent la condition nécessaire et suffisante de la sincérité. Louons-le aussi d'avoir dépassé le réalisme social au profit, si l'on veut, du réalisme psychologique en prenant l'exemple de la femme dans la société moderne. Exemple privilégié car la femme est certainement en raison même de sa dépen-

(2) Il s'agit, on l'a deviné, de *Citizen Kane* qui, en ce sens, s'oppose radicalement à la *Provinciale* puisque Welles se *prive de la confession de Kane,* la vie du magnat de la presse n'ayant de sens que par le *regard* d'autrui.

dance, plus sensible que l'homme au rapport de classes et à l'abîme qui souvent les sépare.

Qu'on me pardonne d'avoir tant insisté sur ce film que Balzac aurait sûrement aimé. J'ai voulu (à la suite de Doniol-Valcroze) réparer une grave injustice et j'apprends de plus que Gina Lollobrigida a aimé le rôle de l'héroïne. Elle le tient à la perfection et il est bon qu'on sache qu'elle est une admirable actrice (la plus significative avec Gloria Grahame et Ingrid Bergman). Remarquable aussi m'apparaît être la comédienne qui tient le rôle ingrat de l'entremetteuse ; le professeur en revanche ne m'a pas convaincu encore qu'il n'ait rien de caricatural.

Jean DOMARCHI.

DU RÉVOLUTIONNAIRE AU MORALISTE

EL, film mexicain de LUIS BUNUEL. Scénario et adaptation : Luis Bunuel et Luis Alcoriza, inspiré d'un récit de Mercédès Pinto. *Images :* Gabriel Figueroa. *Décors :* Edward Fitzgerald, *Musique :* Luis Hernandez Breton. *Interprétation :* Arturo de Cordova, Delia Garces, Luis Beristain, Aurora Walker. *Production :* Oscar Dancigers, 1952.

« *Je ne suis que mensonge et dérèglement. Je suis aussi un miroir qui ne redit que vérité et bienséance.* »

ANDRÉ DE RICHAUD.

Il me souvient d'avoir appréhendé dans ces CAHIERS mêmes les profondes transformations de forme de l'art de Luis Bunuel. Ce qui était peut-être confus encore est, avec *El*, devenu évident. L'art de Bunuel dans sa période surréaliste avait besoin de la brutalité sensuelle, et bien entendu de la révélation inopinée des instincts les plus forts. Dans le *Chien andalou* l'œil éclate sous le rasoir de l'homme. Mais bientôt le poète espagnol, de la *révolte* surréaliste passe à la révolution sociale. *Terre sans pain* en est le plus beau chant, sobre, impitoyable. Il devait rester pendant longtemps le dernier message d'un homme qui évoluait. Car le monde se transformait, les soldats l'envahissaient et sa structure en était bouleversée. Le temps des exercices de style était passé. Luis Bunuel fit des films comme tout le monde avait l'habitude d'en faire. Il eut pu s'y perdre. Sa pensée ne fut au contraire que plus cohérente. Les *Olvidados* ne cachaient pas ses intentions de bataille, prenant souvent les allures d'un réquisitoire. Cette fonction peut-être, par son besoin constant d'*effets,* faisait perdre au film de sa rigueur et il n'est pas sûr que le cinéma y ait gagné grand-chose. Mais loin des problèmes, il y en avait de moins clairs à expliquer comme ceux d'*El Bruto* ou de *Suzanna.* J'ai dit ailleurs combien leur forme courante révélait de tensions. Mais sans doute à se pencher sur l'homme et sur la société qui l'entoure, quelles que soient ses tares et ses injustices, acquiert-on de l'indulgence, sans doute aussi Luis Bunuel, sans rien renier de son passé, vit-il comme une chose inévitable l'angoisse de l'homme et la malformation de son milieu, qu'il importait certes de réformer (la chose était-elle possible ?) mais qu'il voulait désormais pour sa part s'efforcer avant tout de comprendre. Les méchants ne sont pas entièrement méchants, ni les bons entièrement bons et la révolution ne va pas sans manichéisme.

Et c'est dans un étrange portrait de l'amour qui cristallise l'ardeur des hommes qu'il se plut à se faire reconnaître. Qui est *El*? C'est un grand bourgeois de Mexico. Il a le respect de ses concitoyens et l'amitié des prêtres. Il a, suivant la loi de ceux qui l'entourent, la figure d'un homme de bien. Au milieu d'instincts divergents, la passion pour une femme le saisit. C'est une passion pour une femme. Elle le révèle tyrannique, avide de puissance et d'exploitation, maniaque. Elle le révèle hypocrite. Nul doute qu'il n'y ait là, au premier abord, une critique qui ne saurait nous échapper. La société serait à son image, chatoyant domaine des apparences trompeuses. Cependant l'aveuglement seul pourrait nous faire voir en Francesco un archétype social. De la critique, Bunuel a voulu aller vers l'œuvre, toujours solitaire. Francesco plus difficilement, plus purement



Delia Garces dans *El* de Luis Bunuel.

est un type d'explication de l'homme. Je vois du Balzac dans ce jaloux, dans cet angoissé. Il y a en lui le bien et le mal étrangement mêlés. Il ne s'agit pas, au nom de nouvelles lois, de le condamner, mais de l'aimer, car on l'a voulu sympathique. Pourquoi ne pas admettre comme vertu ce que nous avions cru hypocrisie ? Le monde, s'il est fait de conduites aveugles, est aussi fait d'intentions. J'aime fort le prêtre qui a élevé Francesco. C'est l'innocence. Il refuse d'écouter car il ne croit pas au mal. Son dessein n'est pas de le cacher. Il ne peut connaître l'angoisse de son ami, il ne peut l'aider, car la morale de Bunuel n'est pas moins pessimiste. Encore y a-t-il Dieu et sa représentation (les deux travellings sur la croix flamboyante sont bien significatifs), mais l'apaisement, si on peut essayer de le trouver, n'est pas possible, car il y a l'amour humain. Dans les dernières images du film, priez, parlez aux autres frères, dira le supérieur à Francesco sous la bure, et qui a deviné la visite lointaine de celle qui fut sa femme. Francesco répondra : ce n'était qu'une folie légère, mais la toute dernière image nous le montrera zigzaguant vers une fin misérable comme il avait l'habitude de marcher pendant ses crises, en montant le grand escalier vers la chambre de sa femme, à qui il avait tout voué.

Car si dans l'âme de ce héros aux résonances dostoïevskiennes toute l'incohérence du monde et de la société explose et la déchire en mille sens, Luis Bunuel a tenté et réussi avec lui le portrait d'une passion et ce n'est pas l'alibi de la folie que donnent à ces choses les individus communs qui pourrait nous tromper et nous en cacher l'originalité. L'axe de cette passion est la jalousie, mais Francesco en est-il coupable ? (« Il n'avait jamais connu d'autres femmes avant vous », dit le prêtre). Quand il rencontra Gloria, liée avec un fiancé habituel, il la jugea digne d'entrer avec lui dans un domaine encore inconnu d'elle et de lui-même, celui de leur amour, dont il n'admit plus que rien ni quiconque eut pu désormais les distraire. Sa jalousie n'était bien, je crois, que la forme exaltée de sa pureté, sa révolte contre l'habitude, contre le commun. Il ne comprit pas lorsqu'on l'accusa d'injustice. Il y a en moi un besoin de justice qu'on n'imagine pas, disait-il. Mais quand on le forçait à jouer le jeu (pendant la scène du bal), l'immanquable souillure de ce jeu finissait par le toucher au cœur. Il avait certes des exigences inhumaines, mais il ne pouvait concevoir qu'un état de bonheur exceptionnel, une passion en quelque sorte transcendante qui l'eût éloigné, magnifique, de Dieu. Celle-ci rendue impossible, il n'aura plus qu'une solution, se révolter justement contre Dieu, contre la seule force hors de la portée et de la compréhension des hommes, cri de

moraliste, qui retentit dans l'Eglise, alors que Francesco, au paroxysme de sa crise, veut étrangler le prêtre. Pour passer du plan général au sentiment particulier, à l'unicité d'un caractère, le film n'en est pas moins une révolte. « Le bonheur des sots m'exaspère », dit Francesco à sa femme. C'est une phrase qui révèle une haute ambition, une phrase que Gloria ne comprend pas. Il y a chez Bunuel une misogynie mythique que renforce le baroquisme de l'érotisme *dont il* pare la *femme.* Je crois qu'il a essayé de nous montrer en Gloria la malédiction de toutes les femmes incapables par nature d'atteindre au sublime. Gloria subit et ne comprend jamais. Sa bonne volonté est pire qu'une trahison. Elle l'absout aux yeux du monde que représente l'ancien fiancé, alors qu'elle la devrait condamner. Bunuel a donné à Gloria le visage de l'amour, mais non l'âme, car celle-ci est introuvable. Il a été hanté par l'obligatoire souillure qu'il y avait en elle, il l'a traitée en coupable comme une accusée obligatoire : son sourire n'en était peut-être que plus touchant. Rien ne serait arrivé sans elle. Jouer les inconscientes ne la rendait pas moins responsable. Elle a été pour lui le symbole du mal du monde comme Desdémone l'avait été pour Welles qui relisait Shakespeare, ce mal d'autant plus grave, inexpugnable qu'il avait la beauté de la femme. Il y a ajouté le mythe de sa propre malédiction : immense accusation masochiste que ce film instinctif et d'une telle richesse d'exemple qu'il est aussi, si on ne sait y deviner le reste, un étonnant *cas* rendu visuel.

Pour tous la quête s'est terminée ou se termine par un échec. Mais le héros shakespearien, imaginé dans une société forte, était conscient, alors que celui de Bunuel est ballotté dans un état d'angoisse, sujet presque inconscient dont la grandeur et la richesse sont dans l'instinct, sans avoir devant ses juges la subtilité de K. On vous fera admirer d'autre part la beauté des images, quelque peu sacrifiées aux idées dans cette simple note. Pour son nouveau langage de moraliste, Bunuel a choisi pour l'œil des comparaisons, des antithèses qui veulent que les visages, les sons, les formes et les mouvements ne soient jamais gratuits mais se répondent. D'aspect quelconque, les épaules affaissées Arturo de Cordova est bien ce *héros de notre temps.* Mme Delia Garces est non seulement très belle, la grâce latine de son visage qui ne veut pas sourire ajoute à notre tourment une inquiétude qui ne finit pas. Dans les Sonnets à Orphée, Rilke disait : « Mais la plus belle restera, jusqu'à ce que là-bas dans ses joues encore vierges ait pénétré le clair narcisse libéré. »

MICHEL DORSDAY.



POST-SCRIPTUM SUR "EL"

Dans sa critique de l'OBSERVATEUR sur *El*, André Bazin a habilement fait la part de toutes les contradictions possibles en expliquant : 1° que lors de la présentation du film à Cannes en 52, quelques-uns seulement aperçurent en filigrane derrière ce drame bourgeois à la Paul Hervieu des intentions explosives et, disaient les connaisseurs, le dessin général de *L'Age d'Or ;* 2° que Bunuel lui-même, interrogé à ce sujet, fut d'une extrême réserve et affirma n'avoir jamais voulu refaire consciemment *L'Age d'Or ;* 3° qu'en dépit du témoignage de Bunuel, révélateur malgré tout d'intentions qui ne contredisent pas formellement sa première interprétation (celle de Bazin), on pouvait logiquement continuer de tenir *El* pour une œuvre à clef. Et s'il disait il y a un an « ... *El* où s'insinue enfin parfaitement dans le cadre rassurant d'un film léché, la suprême mystification du cinéma par la poésie », c'est en bonne conscience qu'il peut préciser aujourd'hui : « Il m'apparaît donc parfaitement justifié de considérer *El* comme une sorte d'équivalent cinématographique des trompe-l'œil surréalistes. La psychologie et la morale bourgeoise y jouent le rôle de la perspective et de la netteté photographique mais cet univers poli et ordonné, merveilleusement lisible, se craquèle avec netteté sur l'intolérable ».

***

Si j'ajoute quelques notes à la critique de Michel Dorsday qui précède, c'est que je suis loin d'être de son avis et que l'on peut bien sur un film aussi important donner deux sons de cloches.

La façon dont Dorsday décrit l'itinéraire de Bunuel — « brutalité sensuelle » (*Chien Andalou, Age d'Or*) ; révolution sociale (*Los Hurdes*); films comme les autres, mais... « indulgence nouvelle », « la révolution ne va pas sans manichéisme » (les films mexicains) — me paraît commode mais arbitraire. Elle est en tout cas en contradiction avec ce qui ressort de l'entretien avec Bunuel que nous avons publié dans notre dernier numéro et auquel je prie le lecteur de se reporter.

Quand Dorsday écrit : « Et c'est dans cet étrange portrait de l'amour qui cristallise l'ardeur des hommes qu'il plut à se faire reconnaître », je dis : non, certainement pas. (cf. à nouveau l'entretien en question). Pourquoi plus dans *El* que, par exemple, dans le non moins admirable *Robinson Crusoé?* Rien n'autorise cette élection. Même remarque pour le « ... car on l'a voulu sympathique ». *Idem* pour « la mysoginie mythique », de Bunuel que renforce (pourquoi ?) « le baroquisme de l'érotisme dont il pare la femme » et le « toutes les femmes incapables par nature d'atteindre au sublime ». Non, mon cher Dorsday, tout cela est pure imagination. Si *El* a une clef c'est le surréalisme et celui-ci n'a jamais été misogyne, au contraire. Par ailleurs, il a professé que c'est justement par « la Femme » que l'on peut atteindre au sublime et à certains dépassements.

Pourquoi voulez-vous que Bunuel soit un cas pathologique ? Il décrit « des » cas, ce qui est très différent. Il insiste lui-même, non sans humour, sur le fait qu'il est tout à fait normal (« je n'ai jamais aimé embrasser des pieds de nonne..., etc. ») et sur sa patience d'entomologiste tout à fait calme et raisonnable qui étudie les agissements des êtres comme les mœurs des insectes. Son œuvre est placée sous le signe de la cohérence et d'une grande modestie devant les impératifs commerciaux (du moins dans la partie mexicaine). Je sais que vous aimez les fous et Bunuel aussi peut-être, mais pour savoir ainsi les peindre il faut ne pas l'être du tout et ce qu'il « libère » dans son œuvre c'est une morale, le courant de pensée d'un groupe, et non les délires d'un malade qu'il n'est pas.

***

Je me suis penché aussi sur la longue étude « collective » d'*El* parue dans le N° 10 de POSITIF. Ce document fort intéressant contient, hélas, de nombreuses contradictions d'un paragraphe à l'autre (ce qui s'explique peut-être par son origine collective), et pas mal d'affirmations gratuites et claironnantes...

et je passe sur les « âmes charitables qui lui feront dire dans des interviews », etc., « pauvres crétins, aveuglés par leur misérable petit esprit éclectique », allusion possible aux CAHIERS. Je passe parce que ce « collectif » semble avoir opté pour un ton qui exige ce genre d'effets de forum et qu'il vaut mieux que les jeunes gens s'amusent à cela qu'à s'entraîner au maniement de la grenade (ne pas confondre ce ton bien sûr, avec un autre célèbre dans l'*histoire* du surréalisme et dont le secret n'est plus connu que d'un seul). De toute façon l'on sait bien que cela fait mal *physiquement* aux jeunes épigones cinématographiques du surréalisme que d'autres qu'eux puissent aimer *El* ou l'*Age d'Or* et admirer à la fois Bunuel et Bresson. Pour ne pas augmenter leur douleur je n'insisterai pas sur l'intérêt porté par Bunuel aux *Anges du péché* (« un très beau film », dit-il), puisque aussi bien, notre entretien enregistré sur une bande magnétique, qui existe et dont les épreuves imprimées ont été corrigées avec soin par Bunuel lui-même, est à coup sûr un document apocryphe où on lui fait dire..., etc.

Aux naïfs qui se laisseront tromper par notre odieuse supercherie, je conseillerai une fois encore de se reporter à ce document. Ce que Bunuel y dit d'*El* et la fidélité qu'il affirme par ailleurs à l'égard du surréalisme sont les meilleures explications du film sans qu'il soit besoin de tomber dans le généreux affolement verbal de l'étude de POSITIF. Deux conseils encore pourtant pour se faire une opinion personnelle sur le film : ne pas oublier qu'il s'agit d'abord d'une *contre-proposition* (cf. n° 36, page 8), ne pas partir de bases fausses ou de ces *diktat* exclusifs si chers à ceux-là mêmes qui sont contre toute dictature.

Il est possible qu'en fin de compte tous ceux que passionne ce film arrivent aux mêmes conclusions qui de surcroît, sont celles de Bunuel : « J'ai voulu faire le film de l'amour et de la jalousie » et il est certain qu'il y atteint parfaitement le but qu'il assigne au cinéma « ouvrir une petite fenêtre sur la prolongation de la réalité ».

Là où l'on peut différer c'est sur le chemin à suivre pour en arriver là. Le respect que j'éprouve pour Bunuel, fortifié par quelques passionnantes rencontres, m'interdit en ce qui me concerne, les spéculations de Dorsday ou les extrapolations avantageuses de POSITIF.

Mon propos n'est point l'exégèse détaillée du document de POSITIF, aussi me contenterai-je simplement de signaler qu'à la deuxième page de cette étude il est écrit : « ...ce scénario, évidemment adapté d'un roman quelconque » et que cela est parfaitement faux. Quand on publie une étude de onze pages sur un film et que par ailleurs on fait profession d'initié exclusif à l'égard des films de Bunuel, on prend la précaution de se renseigner sur les origines du scénario du film en question. A la base d'*El* il y a les mémoires de Mercedes Pinto, jeune femme de la société mexicaine qui vivait au siècle dernier et dont le mari servit de modèle à Francesco. Pour donner le ton de ces mémoires Bunuel résume à peu près ainsi deux passages de ce journal intime : « J'étais, dit la jeune mariée, assise dans le salon, j'attendais un enfant et je m'attendrissais sur cette petite vie qui..., etc..., lorsque la porte s'ouvrit : mon mari entra, me regarda, me dit : « salope! » et sortit sans rien ajouter »; « une autre fois, j'étais dans le petit jardin où je cultive avec amour des violettes et des ibiscus; il survint brusquement et me montrant dans le lointain un clocher : « Il y a « un homme là-bas qui est en train de « sonner les cloches et j'ai vu, putain, « que tu le regardais et le désirais! » et, m'ayant jetée à terre, il se mit à me piétiner la figure. » Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il ne s'agit pas d'un roman quelconque et que l'élément de « choc » du film trouve ici une origine indiscutable.

C'est, par ailleurs, à juste titre qu'il y a dans cette étude un paragraphe sur « l'amour fou ». Le détail de ce paragraphe pourrait prêter à une interminable controverse. Tel n'est pas mon propos, d'autant plus que le « collectif » responsable prend peut-être comme définition de l'amour fou celle que donnait Kyrou devant moi il y a quelque temps avec une charmante verdeur. Je préfère pour ma part me reporter à NADJA ou à quelques autres textes que l'on peut trouver dans toutes les bonnes librairies.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

BOULIMIE DE JULIEN DUVIVIER

L'AFFAIRE MAURIZIUS, film franco-italien de Julien Duvivier. *Scénario, adaptation et dialogues :* Julien Duvivier, d'après le roman de Jacob Wasserman « Amazon ». *Images :* Robert Le Febvre. *Interprétation :* Madeleine Robinson, Eleonora Rossi-Drago, Charles Vanel, Daniel Gélin, Anton Walbrook, Jacques Chabassol, Denis d'Inès, Berthe Bovy. *Coproduction :* Franco London Film (Paris)-Jolly Film (Rome), 1954.

La vie ne se détaille pas dit-on ; le rire et les larmes, le banal et l'exceptionnel s'y chevauchent sans cesse. Fort bien, mais lorsqu'il s'agit de passer de l'observation directe au domaine de l'art, le truisme se fait difficilement idée féconde. Duvivier, qui se croit assez de souffle et de muscle pour prendre la vie « à bras-le-corps », aime à la jeter « telle quelle », dans son devenir bouillonnant, sur un écran qu'il ne sait malheureusement guère contrôler, ni surtout dépouiller de ses conventions. Je m'explique. Dans l'épaisseur d'un sujet qu'il a soin de choisir « humain », il découpe des tranches de drame, de comédie, de burlesque ou d'irréel, mélange les styles, s'égare dans les thèmes et multiplie les personnages, brochant le tout d'une distribution ronflante.

On s'est rendu compte que je me référais tout spécialement dans ces lignes à son œuvre d'après-guerre (mis à part *Don Camillo* dont le cas ne peut s'identifier à aucun autre). De cette veine-là sont sortis *Sous le Ciel de Paris*, puis l'ahurissante *Fête à Henriette*, enfin, quoique à un moindre degré, *L'Affaire Maurizius*. Chacune de ces étapes semble nous révéler un Duvivier tenté par je ne sais quel style cinématographique unique et universel tendant à englober l'ensemble des autres styles de spectacle et de récit. En fait, il ne parvient pas à maîtriser une matière excessive au départ, ni à ajuster son regard à une optique cohérente. Ainsi la même entreprise l'amène-t-elle à défier l'impossible en menant de front un roman, une tragédie, des études de mœurs et de caractères, sans se priver, à l'occasion des petits prestiges du fantastique. Nul n'est blâmable de nourrir de larges intentions : une telle vitalité appelle même une certaine considération. Mais il ne faut pas avoir les yeux plus grands que la tête, ni l'ambition plus haute que les moyens (esthétiques, s'entend). Sans même parler d'eux, c'est simplement la qualité de l'inspiration qu'on peut ici mettre en cause, substituant par exemple au tragique, registre noble, ses éternels faux-semblants, ses singes sinistres : le « poignant », le mélodramatique. Le cœur est décidément la chose du monde la moins bien partagée, au profit de « la tripe » et des nerfs qui s'y substituent abusivement. Au bon marché de l'inspiration répond inéluctablement celui de l'émotion. Au faux relief des caractères, leur boursouflure, le détachement du spectateur.

Il est une autre erreur, toujours renouvelée, chez trop d'auteurs de films, de croire qu'on « étoffe » une action ou un thème de l'*extérieur*, par accumulation d'éléments surajoutés. S'il y a longtemps que Duvivier a renoncé à l'Art avec un grand A pour le commerce avec une grosse bourse, il lui est resté, nous l'avons dit, une vieille et tenace prédilection pour les sujets ambitieux. Circonstance aggravante, car, en l'occurrence, le pittoresque et l'anecdotique, dont il use largement, sont l'imagination du pauvre.

Réalisateurs, aspirez seulement à *libérer* ce qui est à l'intérieur des choses, *sucez* un sujet au lieu de souffler dedans pour le gonfler d'un vent inerte. Ne vous méprenez pas : c'est *lui* qui contient la substance, et la détient, si c'est vous le *révélateur*, appelé à la colorer de votre génie personnel. L'essentiel de notre tâche consciente ne s'identifie-t-il pas d'abord à un effort constant vers la rigueur, un élagage incessant du facile, du gratuit, bref du

superflu, une démarche toujours plus serrée, plus précise, donc plus adroite et aussi plus dangereuse suivant un parcours progressivement étréci ?

Au lieu de suivre un cap ferme, *L'Affaire Maurizius* navigue allègrement entre le récit d'une erreur judiciaire, l'analyse psychologique de certains de ses acteurs, la tragédie de l'homme seul brimé par la société et l'aventure policière, sans manquer de s'attarder en route à quelques notations de mœurs (séquences de la pension et du domicile des Andergast) et même de mœurs spéciales ! Il n'est pas jusqu'aux effluves les moins ignorés de la mode que Duvivier ne capte au passage, avec quelque indiscrétion. Pour tout dire, il y a du Cayatte de seconde main là-dedans, et ce n'est pas — comme il va de soi en pareil cas — ce qu'il y a d'essentiel et de personnel dans le mécanisme interne de l'œuvre de ce dernier qu'on retrouve ici, mais bien l'inspiration brute de certaines circonstances du scénario et de quelques thèmes (l'erreur judiciaire proprement dite, et l'insensibilité, l'incompréhension, la culpabilité des parents à l'égard d'enfants qu'ils *perdent* de toutes les façons).

Quant à la réalisation, il s'en dégage une absence de style ou plutôt une pluralité de « manières » qui ne vaut guère mieux : le réalisme qui baigne l'ensemble se voit incessament entrecoupé d'enclaves plus ou moins hétéroclites : des scènes d'une violence et d'une étrangeté toute expressionniste, des passages de franc mélodrame, quelques exhibitions relevant d'un théâtre « distingué » (Cf. l'interprétation), et jusqu'aux manifestations d'un irréalisme qui frise l'onirisme. C'est le cas, par exemple, de l'interrogatoire de Maurizius chez le juge d'instruction (fonds noirs, cadrages et angles insolites, minimum d'éléments de décors) qui, dans son traitement, n'est pas logiquement justifié dans la mesure où il s'agit d'une évocation du passé faite par le procureur Andergast, homme froid, positif et à peine effleuré par le doute, alors qu'il l'eût éventuellement été si le retour en arrière avait eu son point de départ dans l'esprit de Maurizius, bagnard innocent revivant pour la millième fois dans sa cellule, au bout de 17 ans, le cauchemar de son procès.

En fait, on ne peut dénier à ce film une certaine cohérence dans la disparate qui est portée à son comble par l'interprétation, hétérogène s'il en fût. D'une part, le groupe « tragique » conduit par Gélin et Madeleine Robinson qui jouent « en force », lui dans le silence contenu, elle dans la passion ravageuse. De l'autre, — véritable Etat dans l'Etat — la « colonie Théâtre-Français » : Berthe Bovy, Denis d'Inès, et l'émule Jacques Varenne. Ici l'on compose en finesse, en noblesse, on fignole, on cisèle, on trémole, on a la voix spirituelle, prophétique, enveloppante ou caverneuse. On a amené avec soi l'air de la « Maison » et l'on s'amuse à coloniser ce plateau de cinéma. Avec le personnage du vieux professeur épave-faux-témoin-pédéraste, c'est l'expressionnisme germanique ravivé au goût du jour qu'incarne un Anton Walbrook « janningsant » à souhait. Seul Vanel se tire de ce pas difficultueux en trouvant son style hors de toutes les modes et de tout conformisme esthétique.

On se sera peut-être étonné de mon insistance à l'égard des défauts d'une œuvre qui ne se classe évidemment pas pour autant au dernier rang de la production, alors que j'ai prouvé dans quelques articles récents que les faiblesses d'un film, fussent-elles nombreuses, pouvaient ne pas me gêner outre mesure dans l'admiration que je lui portais. C'est qu'alors un je ne sais quoi d'authentique ou de grand cherchait à se faire jour sous des imperfections qui se trouvaient amplement compensées à mes yeux. La carence d'éléments profonds, de contre-poids intérieur, fait justement qu'on remarque davantage les défauts de *l'Affaire Maurizius* qu'une certaine « qualité » de facture qui subsiste ici tout en se révélant parfaitement illusoire. D'autre part, Duvivier a occupé dans le cinéma français d'avant guerre une place qui met hors de question aujourd'hui un excès de complaisance à son égard.

JEAN-JOSÉ RICHER.

du scénario), mais profondément rural, se manifestant principalement par des tragédies paysannes déployées devant la peinture des misères de l'Italie du Sud. Le film de Lattuada répond à cette définition. L'erreur, à mon avis, n'est pas du tout comme je l'avais pensé d'avoir plaqué le néo-réalisme cinématographique, en général urbain, sur le cadre d'un village calabrais, mais, en retournant aux sources de n'avoir pas joué le jeu jusqu'au bout et respecté la date de l'œuvre. En modernisant les auteurs ont créé une invraisemblance qui nuit au propos. L'art de Verga vise à un lyrisme, mais basé sur la non-déformation du réel. Replacée vers 1900, la tragédie de La Lupa retrouve une vraisemblance qui n'eut pas nui, bien au contraire, à la noire poésie qui devrait en émaner de façon plus convaincante. Ce n'est pas que semblable fait divers ne puisse arriver aujourd'hui mais, à quelques détails qui s'avèrent importants, on s'aperçoit qu'il y a eu ici un léger truquage, un évident décalage, que ce qui nous manque justement, c'est ce gramme de dépaysement qui eut tout justifié, car écrit de nos jours, ce récit eût été sensiblement différent dans la perspective de la psychologie moderne : le comportement des personnages a un rien de démodé qui fausse l'optique. Paraît une automobile et le charme se rompt.

Il y a Kérima dont le charme lourd et animal secouait un peu le médiocre *Banni des Iles* de Carol Reed : elle est bien « Vénus tout entière à sa proie attachée ». Il y a surtout May Britt : visage triangulaire, yeux de chatte dans une fente étroite, admirablement absente de ses gestes, lovée à l'intérieur d'elle-même, vestale touchante d'un petit feu têtu.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

PAR ORDRE DU TSAR, film franco-allemand d'ANDRÉ HAGUET. — Comment écrire une note de vingt lignes sur *Kane* ou le *Journal d'un Curé de Campagne ?* On ne dévide pas à moitié la pelote du chef-d'œuvre ; de même, le franc navet ne se laisse-t-il pas aisément débiter en rondelles. J'avais l'intention de consacrer un long article à ce film qui pouvait donner lieu à de fructueux développements : la place manquant, il faut y renoncer, comme de laisser libre cours à une longue nausée qui ne naquit pas de l'abject ou de l'ignoble, mais d'une fadeur écœurante, d'une insipidité saturante, bref d'une inexistence totale, agressive et sans rachat. *Condamné pour médiocrité*, dit Montherlant. Pour nullité, corrigerons-nous ici. Le cas d'ailleurs n'est pas si bénin qu'on puisse le traiter par le silence ; l'entreprise manque de circonstances atténuantes : 1° Sans commettre l'injustice de la placer sur le même plan que les films américains similaires (vies de musiciens romantiques en technicolor), il faut bien constater que, compte tenu de la conjoncture cinématographique française, les « moyens » ne lui ont relativement pas manqué; et d'abord la couleur plaçait d'emblée le film dans une certaine catégorie budgétaire; 2° Il s'apparente directement à un genre dont les représentants sont assez rares en France pour qu'on les fabrique, semble-t-il, avec un minimum de soin ; 3° Enfin, loin de passer inaperçu, il a encombré pendant plusieurs semaines les écrans de certaines des plus grandes salles parisiennes.

Sur le contenu, passons : il faudrait critiquer par le menu. Simplement m'étonnerai-je ici du doux ridicule et du naïf entêtement de ceux qui s'épuisent à représenter, à l'écran ou ailleurs, le génie, qui leur est, c'est flagrant, la chose du monde la plus étrangère. Ils ont immanquablement recours à la vieille ficelle du romantisme échevelé qui permet de tout extérioriser, sauf le génie, qui est ailleurs et qu'on n'a encore jamais vu. Il est naturellement inconcevable que ce malheureux Liszt ait eu le moindre atome commun avec ce pâle et vide jeune homme qui bat tous les records de « l'absence » à l'écran. On eût passé sur un Liszt excessif, voire ridicule, mais pas *insignifiant*. Cet homme était *habité*, que diable ! Or, M. Jacques François n'est qu'un immense front à louer... Colette Marchand a rarement aussi mal joué... Jamais exotisme ne fut de pire pacotille... Je m'arrête...

Et dire que je me suis *ennuyé* à la projection de *Glinka*. Une honte rétrospective me monte au front... — J. J. R.

DE VERGA A MORAVIA

LA LUPA (LA LOUVE DE CALABRE), film italien d'ALBERTO LATTUADA. *Scénario :* A. Lattuada, Luigi Malerba, A. Moravia, A. Pietrangeli, d'après le roman « La Lupa » de G. Verga. *Images :* Aldo Tonti. *Interprétation :* Kerima, Ettore Manni, May Britt, Maio Passanti. *Production :* Ponti de Laurentiis, 1953.

Il faut s'incliner devant les faits : *La Lupa* qui eut en Italie un certain succès auprès du public et une excellente presse, n'a rencontré à Paris, en exclusivité, qu'une audience restreinte et une presse totalement indifférente. Quelques-uns, dont je suis, tiennent pourtant ce film pour une œuvre très attachante et sans doute l'une des meilleures d'Alberto Lattuada, avec *Le Moulin du Pô.*

Il y a des échos bien différents. Quelques critiques — il est vrai ennemis par définition de tout le cinéma italien contemporain, à part Rossellini — y voient même « le comble de l'abjection », une noire démagogie et l'intolérable mélange de la revendication sociale et de l'appel aux sens du spectateur. J'ai entendu ajouter, non sans habileté, que Lattuada lui-même tenait *La Lupa* pour une œuvre commerciale faite « faute de mieux » et où les obligations du commerce l'auraient contraint à une orientation qu'il récuse. J'ignore la véracité de ce racontar, qui pourrait avoir pour le moins le mérite d'expliquer les défauts du film — car il n'est pas sans défauts — si les faiblesses de l'ensemble n'avaient pas, me semble-t-il, et comme nous le verrons plus loin, une origine plus plausible.

De quoi s'agit-il ? Malaterra, petit et pauvre village de Calabre dont la seule industrie est une manufacture de tabac, prépare son annuelle procession de Sainte-Agathe. Toutes les mères espèrent que leur fille sera choisie pour incarner la Sainte. La Lupa — ainsi nomme-t-on une femme de l'endroit, belle, mais de mauvaise réputation — obtient, en se promettant à Don Pietro, directeur de la manufacture, que l'on choisisse la sienne, Mariccia. La Lupa a une brève aventure avec Antonio, jeune soldat, mais celui-ci tombe amoureux de Mariccia et l'épouse après promesse de la mère abusive de disparaître. La promesse n'est pas tenue, la Lupa revient, séduit à nouveau Antonio et le drame éclate quand Mariccia met au monde un enfant. Réfugiée chez Don Pietro, La Lupa commence à régner sur la manufacture... les ouvrières se révoltent : La Lupa, défiant le monde entier dans un sursaut de rage, préfère, plutôt que de s'incliner, mettre le feu à la manufacture et périr dans l'incendie.

Lattuada a raconté cette histoire comme une sorte de tragédie exaspérée, celle d'une « vamp » rustique, dont le principal malheur est d'être une héroïne parmi de « non-héros », et je vois mal où est la démagogie dans la revendication sociale — ici accessoire dramatique stylisé et non, du tout, essence du récit — car s'il n'a pas flatté La Lupa, du moins l'a-t-il grandie et a-t-il traité la foule sans sympathie, celle-ci étant tout juste capable d'être *a)* abrutie, *b)* assoiffée de vengeance, s'attaquant au dérisoire épiphénomène du système et non au système lui-même : le plus novice des « meneurs » eut compris que ce n'était pas la Lupa, qui ne fait qu'exploiter la situation, qu'il fallait lyncher, mais Don Pietro, responsable de la situation.

Ce qui retient dans ce film c'est un style et un climat. Un style fait d'images sans *distinction* mais plastiquement et dramatiquement efficaces. Un climat lourd, épais, gluant, d'une sensualité frustre, primaire, mais adéquate à cette Phèdre de village et à cet Hippolyte de régiment.

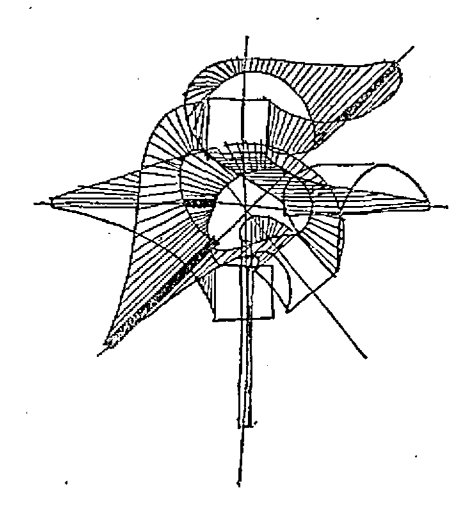
Ecrivant sur ce film il y a quelque temps sans avoir bien regardé le générique, je disais qu'il n'empruntait au néo-réalisme que quelques prestiges extérieurs. Je ne pouvais me tromper plus complètement. En effet, il est établi aujourd'hui — sans pour autant systématiser — que la traditon du réalisme dans le cinéma italien, déjà fort ancienne (c. *Sperduti nel Buio*, 1914), trouve son origine dans l'école littéraire vériste de la fin du XIXᵉ et du début du XXᵉ, dominée par le talent et l'ampleur du romancier sicilien Giovanni Verga. Or, *La Lupa* est adaptée d'un roman de Verga du même nom. Nous sommes donc tout près des sources, le « vérisme » n'étant pas, à l'origine, citadin (comme il le deviendra bien plus tard avec Moravia, d'ailleurs co-signataire

GLINKA, film soviétique de GRÉGORI ALEXANDROV. — Il est de bon ton dans les salons et même dans certains cercles dits cinématographiques de Saint-Germain-des-Prés de faire la moue devant ce genre de biographie illustrée ; l'intérêt du *Glinka* d'Alexandrov est pourtant évident. En U.R.S.S. ce film fait partie de toute une série hagiographique de portraits des grands Russes — savants, artistes, généraux, etc... — de l'ancien comme du nouveau régime, portraits dont le nationalisme parfois exacerbé peut irriter certains, incapables de faire la correction relative à des entreprises dont le but premier était purement interne, et qui n'en conservent pas moins pour le spectateur occidental une valeur intrinsèque qui ne doit pas ses charmes qu'au seul exotisme. Je suis bien aise pour ma part de savoir maintenant qui était Glinka et de l'avoir pu suivre sur cet itinéraire, émouvant comme celui de de toutes les novations, qui a donné naissance à la prestigieuse école de la musique russe.

Cette grande réalisation a été entourée d'un soin extrême et la reconstitution du milieu et de l'époque est, malgré ses traits caricaturaux, d'un sérieux dont feraient bien de s'inspirer les réalisateurs américains ou autres quand ils veulent ressusciter Chopin ou Liszt. Par ailleurs la couleur toujours excellente est parfois remarquable ; je fais allusion ici à la séquence de l'inondation du début, à toutes les images brèves du retour de Glinka d'Italie en Russie et à l'étonnant passage du transport de l'église. De l'homogénéité de l'interprétation se détache la fascinante composition du rôle de Pouchkine. — J. D.-V.

VOL SUR TANGER (FLYING ON TANGER), film américain en Technicolor de CHARLES MARQUIS WARREN. — Toutes sortes d'individus sont mêlés de près ou de loin à une sombre histoire d'espionnage à Tanger. Une lutte s'engage alors entre gendarmes et voleurs à l'issue de quoi les voleurs se révèlent être des agents secrets tandis que les gendarmes étaient des filous, ou presque.

Joan Fontaine et Jack Palance s'ennuient beaucoup en compagnie de nos compatriotes Corinne Calvet et Dalio. Pour donner une idée de la désinvolture qui présida à la réalisation de ce film signalons simplement que les scènes de nuit (en extérieurs) furent manifestement tournées en plein midi; c'est ainsi que l'on peut voir les acteurs s'éponger le front sous le soleil torride, en disant: « Il est tard, couchons-nous par terre ». Ajoutons enfin que *Vol sur Tanger* a été tourné pour être projeté en relief polaroïde et cependant nous le voyons « en plat ». Le technicolor — meilleur procédé de couleurs à ce jour — est ici d'une rare médiocrité. C'est pourquoi *Vol sur Tanger* est un film que l'on ne peut guère recommander qu'à ses pires ennemis. — R. L.



LES NOUVELLES TECHNIQUES SONORES ET LE CINÉMA

par Pierre Schaeffer

... « *Aucun possible n'est beau ; le réel seul est beau. Faites donc et jugez ensuite.* »

ALAIN.

Musique électronique, musique dessinée, musique concrète, la muse de la musique, nouvellement née sous nos yeux étonnés, devrait s'appeler, suivant un jeu de mot américain fort bien venu : Tapesichore. Toutes ces musiques en effet, pourtant si différentes dans leurs procédés et leur méthode ont en commun un support matériel qui les rend étrangement proches du cinéma : le film.

C'est, en effet, sur bande, en anglais « tape », que s'enregistrent, s'inscrivent, se recomposent les sons. Ce sont les ciseaux de la monteuse, devenue virtuose du « collant », qui tracent des barres de mesure impalpables; se sont les *phonogènes* qui, accélérant les rythmes, ralentissent les tenues. Voici le son si bien décomposé que rien n'est plus reconnaissable. D'un bruit, d'un cri, d'un instrument, naissent une infinité d'objets sonores. Nous voici loin du son soi-disant pur, ou du bruit naguère figé, attaché si étroitement au corps sonore qu'on l'identifiait avec lui. Il apparaît qu'un son de cloche peut se faire hautbois, qu'un grincement de porte se transforme en violon, un rythme de boogie en tam tam africain... tels sont du moins les principaux prodiges de la musique concrète.

Les « électroniques », eux, composent leurs sont au contraire dans l'abstrait puisque, avant les haut-parleurs, ces sons n'existaient point dans l'atmosphère, mais dans les circuits électroniques seuls. Ici, loin du recours au son réel préenregistré, cher à la musique concrète, une opération de synthèse s'effectue *in vitro*, et c'est bien en effet derrière des tubes électroniques que s'élaborent les composantes savantes de ces sons synthétiques.

Enfin qui n'a aperçu cette autre silhouette sympathique du dessinateur de son, qui, du bout du pinceau, faisant fi de toute résonance harmonique, écrit directement le son dans sa fréquence, son rythme et, très approximativement, son timbre ? Avec Mac Laren, l'ambition du dessinateur n'est-elle pas, rayant d'un trait de plume tout conservatoire et tout recours à l'instrument, de jalonner la pellicule, image d'une piste sonore directement surimposée ?

Que penser d'une telle richesse de procédés, de leur surprenante fécondité, et du point de concours vraiment remarquable de leurs ressources divergentes, à savoir la manipulation directe de la colonne sonore. Le son est libéré de son caractère fugitif ; il est définitivement imprimé dans la matière magnétique, et, tout comme le mouvement miraculeusement figé sur la commode pellicule, il est susceptible d'accéléré, de ralenti, de surimpression, de contraste, d'arythmie...

La réponse tient en une remarque frappée au coin du bon sens, qui n'a jamais été si bien formulée qu'au cours d'un débat passionné, à la radio de Munich, par le professeur Günther Bialas de l'Ecole Supérieure de Musique de Detmold. A ses redoutables contradicteurs, musiciens de formation traditionnelle et conservateurs acharnés, qui ne voient dans toutes ces nouveautés que bruit informe, décadence esthétique, voire perversion du goût, il objecte à son tour :

« Qui nierait aujourd'hui les possibilités artistiques infinies du cinéma ? Eh bien, de même que le film ne fut à son début que du théâtre filmé, avant de parvenir à une expression personnelle, de même la musique électronique s'est d'abord limitée

à la reproduction des formes sonores existantes et ce n'est que maintenant, avec les recherches de Pierre Schaeffer, Pierre Henry et du docteur Meyer-Eppler qu'elle a créé un matériau musical entièrement nouveau. »

***

Peut-être convient-il, à ce point, de narrer comment il m'advint personnellement de tomber sur cette évidence. J'entreprenais, en 1948, au Studio d'Essai de la Radiodiffusion française, des recherches sur les bruits, dont le « pouvoir évocateur » est bien connu des auteurs et des auditeurs radiophoniques. L'idée d'une « Symphonie de bruits » me hantait, tandis que je ne voyais pas exactement comment j'y parviendrais, et que le mot « Symphonie » était, à l'origine de cette démarche, un contresens. Rien de plus réaliste que le bruit, en effet, de plus anecdotique, de moins musical. Le bruit, radar de l'aveugle nomme les choses par leur nom. Il correspond aux objets de la vision. Sa valeur émotionnelle tient aux associations effectives qu'il provoque : cloche du soir, oiseaux du matin, sirènes des ports. Une symphonie de tels bruits ne nous mène pas au concert mais au spectacle. Pourtant l'abîme entre un tel répertoire dramatique et le clavier du piano, la partition d'un orchestre, m'attirait. Comment le combler ? Vint la trouvaille, comme toujours, fortuite. C'était de délaisser ces bruits, trop expressifs précisément, pour n'en retenir que des fragments, et de déformer ces fragments par toute sortes de moyens acoustiques. Une foule d'objets sonores naissaient alors, tout à fait méconnaissables, aussi éloignés d'une signification dramatique précise que d'une structure musicale. Ces « complexes sonores », isolés comme des cristaux de son, susceptibles de transformation, de répétition, de superposition, apparaissaient comme les « notes » complexes d'une musique généralisée. C'était aussi un langage, mais au lieu d'un alphabet de douze sons c'était le foisonnement des caractères chinois. Il fallait renoncer à s'y retrouver, au sens de la musique habituelle, à moins qu'on ne généralise aussitôt les notions de note, de structure et de forme musicale.

Ainsi la démarche de composition apparaissait comme l'inverse d'une notation suivie d'exécution. On commençait par des échantillonnages de matériaux sonores, puis on composait par essais successifs, exactement comme un peintre ou un sculpteur sans partition, qui ne peut agir que par l'intuition de la matière et des volumes et ne se rend compte du résultat qu'une fois posées ses touches de couleurs ou ses masses de glaise. C'est alors que le nom de « Musique concrète » s'imposa à mon esprit.

***

Qui n'aperçoit alors immédiatement le parallélisme absolu de la musique concrète et du film ? Un auteur de film a bien une idée en tête, et à la main un découpage précis. En vérité si son inspiration et ses points de repère n'ont été pensés en termes d'image, s'il n'a vu son film d'avance aucun scénario, aucune mise en scène ne le sauveront. Le film préexiste dans son intention comme il préexiste dans les images que fixe la camera. Ainsi un film est le contraire d'une abstraction et constitue un monde absolument spécifique, celui d'un langage concret lequel emprunte tous ses mots à l'objet réel, toute sa syntaxe à la suite des plans, toute son architecture à l'ensembe de ses séquences. Tandis que ces notions sont aujourd'hui à peu près universellement admises, combien d'esprits pourtant curieux et cultivés sont déroutés par la méthode propre à la musique concrète, et par le mot lui-même. Notre chasse au son les indispose, le classement de ces sons en un immense fichier les exaspère, leur composition au moyen d'un découpage, et non d'une partition à clef de sol les dépayse.

Au contraire des musiciens, d'instinct conservateurs, et vite scandalisés, les artistes de tempérament ou de formation plastique, dramatique ou visuelle viennent volontiers à la musique concrète et y apportent un goût très vif, une intuition immédiate. Les peintres sont ravis de trouver des équivalences entre formes, les metteurs en scène assortissent enfin au décor une atmosphère sonore à la fois discrète et efficace.

On décale ce qui n'eut été qu'un bruitage réaliste, on le hausse d'un ton. Quant au cinéma, on peut bien dire que c'était là quelque chose à quoi il rêvait depuis longtemps. On ne nous a pas attendu pour faire dire aux bruits, en marge des images, plus qu'aucun violoncelle. Dans *Un homme marche dans la ville*, pour ne prendre que cet exemple, une « boucle de son » accompagne la dernière séquence de façon inoubliable. Par sa répétition, ce qui n'était qu'une succession des bruits de la ville, évocatrice bien entendu, devient une « phrase de sons ». Cette phrase, sans jamais décoller du réalisme, s'en détache cependant comme le thème d'une symphonie. Ainsi, Orson Welles, Bunuel et bien d'autres ont, depuis des années, esquissé avec succès leur musique concrète naturelle. Mais voici qu'une technique, éprouvée depuis cinq ans bientôt, leur offre un dosage gradué du réalisme dramatique pur, à la plastique sonore abstraite. La musique concrète permet désormais d'incorporer à l'image son accompagnement sonore tiré, pour ainsi dire, comme Eve d'Adam, de sa matière propre.

Max de Haas en Hollande, Enrico Fulchignoni, pour un *Léonard de Vinci*, Allegret pour des effets spéciaux, Gremillon pour un montage poétique sur le thème de l'Astrologie, Jean Rouch pour reconstituer des centaines de mètres de son à l'aide de quelques fragments africains tels sont les premiers cinéastes qui rejoignirent notre équipe encore à ses débuts, équipe dont Pierre Henry a été le pionnier et le compositeur le plus important.

J'ai pensé devoir leur apporter en terminant ce court aperçu l'amical témoignage de nos tous premiers efforts de confrontation entre image et son, tout deux concrets, mais en définitive pour des œuvres où il est question avant tout par la voie des yeux et des oreilles, de faire triompher la sensibilité et l'esprit.

PIERRE SCHAEFFER.

LIVRES DE CINEMA

« L'Amour du Cinéma », de Claude Mauriac

(ALBIN MICHEL)

Je louerai tout d'abord cet ouvrage de répondre parfaitement à son objet. La ferveur du ton y est communicative. Mérite rare chez la plupart de nos chroniqueurs, paresseusement cantonnés au stade de « la mesquine critique des défauts » pour reprendre le mot de Chateaubriand cité par Alain — ce dernier amplement commenté par Claude Mauriac et, bien qu'apparent cinéphobe, revendiqué comme maître en l'esthétique. Piteuse figure que celle du cinéma vue à travers le prisme de tant de jugements quotidiens ou hebdomadaires : à grand peine lui décernerait-on le nom d'ersatz d'art ; il n'est question que de sujets trahis, de maladresses de facture, de féroces contraintes commerciales. L'éloge même se couvre de couleurs méprisantes.

Je ne crois donc pas trop m'avancer en disant que, parmi tant de rubriques, celle du *Figaro Littéraire* nous donne de l'évolution, de l'importance du cinématographe, en ces sept dernières années, l'idée la plus exacte. Qu'importe que je ne souscrive point à certains inexplicables dédains ou incompréhensibles indulgences : c'est le nouvel art, dans l'ensemble de ses manifestations qu'il importe, encore aujourd'hui, de défendre. Et, même en d'autres domaines, on compterait les journalistes qui ont plus habilement et plus passionnément prêché pour leur partie.

Telle est la source du vif plaisir où nous plonge la lecture de ces pages, qui empruntent le plus gros de leur substance aux chroniques hebdomadaires, mais celles-ci remaniées, « montées » dans un ordre logique dont tout fidèle lecteur de Claude Mauriac aura deviné le fil conducteur : la recherche patiente, scrupuleuse, palpitante comme une enquête, voire une aventure, de la secrète essence de l'art de l'écran, de sa *spécificité*.

Avec une rare probité, l'auteur s'applique à tenir compte des travaux de ses devanciers, des tendances de ses confrères, des déclarations souvent paradoxales d'hommes du métier. Il a pu nous arriver, aux *Cahiers*, de reprocher amicalement à Claude Mauriac son éclectisme, comme il nous raillait un jour de notre « *puritanisme* » (non tant éthique, je pense, qu'esthétique). Mais nous nous adressons, à un public de spécialistes ou d'amateurs très éclairés et la mosaïque de « dogmatismes » si contraires, ici même curieusement étalée, doit au souffle commun de ferveur cinéphile qui la balaie, d'estomper passablement ses discordances. Faut-il conclure à une « *fondamentale indétermination* » des jugements individuels et s'en remettre à l'arbitrage du temps ? Sans doute, pour ma part, en ce qui concerne le remède, qui opérerait plutôt en ma faveur. Mais la diversité et la virulence des opinions, loin de m'effrayer me paraît au contraire refléter la complexité, la gravité de l'objet en débat. Je crois, en tout cas, définitif le bilan qui nous est donné de la période muette. Quel spécialiste de cinéma se hasardera désormais à mettre *Caligari* sur le même plan que *Nosferatu*, Delluc plus haut que Gance ? Mise au point nécessaire que nul n'avait eu encore le courage de mener à bout (je pense aux récentes éditions des deux plus célèbres histoires du cinéma).

De cette *spécificité* même et de la façon dont l'auteur la conçoit, je dirai ici peu de chose, car cette notion n'est pas de celles qui se laissent aisément enfermer dans l'étroitesse d'une formule. Je ne saurais qu'approuver entièrement la méthode concrète, œuvrant sur le vif, ici employée : il s'agit d'orienter l'esprit du lecteur dans une direction qui, à mes yeux aussi est la seule bonne. L'erreur des premiers théoriciens fut de n'avoir décelé dans le cinématographe que ses points de coïncidence avec les autres arts, aussi séduisants que soient le concept de « *cinéplastique* » forgé par Elie Faure ou même la définition d'Abel Gance : « *Le cinéma est la musique de la lumière* ». Mieux en accord avec le propos de l'ouvrage me paraît être cette phrase de Paul Eluard, également citée : « *Même lorsque le cinéma a voulu imiter l'ancien monde, nature (ou théâtre), il a produit des phantasmes. Copiant la terre, il montrait l'astre* ». « *Oui, le cinéma, c'est la caverne platonicienne à la seconde puissance* », dira plus loin Claude Mauriac. Le vrai secret de cet art est dans le rapport très particulier qu'il nourrit avec l'être profond du monde, par le truchement de la fugitive apparence, captée ou recréée : comment, sans artifice apparent ou par delà ses grossiers artifices, il fait le possible réel, le réel nécessaire. J'ai goûté entre tous le chapitre du « Temps retrouvé » qui bien que s'avançant au delà des frontières de l'esthétique nous mène aussi loin peut-être qu'il est possible au cœur mystérieux de la beauté cinématographique. Reconnaissant avec Mauriac le réalisme foncier de l'œuvre filmée (je ne dis pas ce parti-pris qu'est le réalisme d'école), je m'étonne, non moins que lui que nombre de bons esprits aient pu considérer le dessin animé comme une des créations les plus spécifiques de l'art qu'illustrèrent Renoir, Stroheim ou Rossellini. Là est la pierre de touche du véritable amour du cinéma, le meilleur terrain d'entente.

Faut-il formuler des réserves ? Une me tient à cœur. Ce que je reproche à l'*Amour du cinéma* ce n'est pas l'indulgence ou l'excessive sévérité de certains jugements mais des silences, plutôt, qui m'étonnent. L'auteur m'objectera qu'il ne s'agit point d'un traité d'histoire et qu'il a dû choisir. Soit, mais quelle déception ai-je éprouvé en ne trouvant pas dans un index, d'ailleurs assez fourni, ni le nom du grand Hawks (quel cinéaste plus pur que celui-ci, moins encombré de littérature ou de fausse plastique ?) ni ceux, moins publics (mais était-ce une raison pour les passer sous silence ?) de Nicholas Ray, de Preminger, de Manckiewicz, de Robert Wise ! Cette mise à l'ombre, volontaire, je suppose, me surprend, d'une part parce que j'aurais aimé que nos goûts se rencontrassent ici, comme ils s'étaient souvent rencontrés ailleurs (sur *Stromboli*, *La Corde*, *The Southerner* (1)) et puis, que les auteurs que je viens de citer, tout en étant à l'avant-garde de leur art, sont trop détachés des modes pour exciter l'engouement superficiel et éphémère des salles de festivals.

---

(1) Mais non le *Journal d'une femme de chambre*. L'auteur, il est vrai, semble l'encourager à la sévérité : « Je passerais volontiers l'éponge sur toute ma production américaine. A l'exception peut-être du seul *Southerner* ». Je préfère croire Renoir lorsqu'il confie à ses interviewers des *Cahiers* : « Remarquez que moi j'en suis très fier ».

Il est une troisième raison, plus personnelle, mais que j'ai scrupule à taire. Tous ces cinéastes sont hollywoodiens. Ce n'est certes pas le lieu de leur travail qui leur vaut un tel interdit et Claude Mauriac a fort raison de dire « *qu'il faut en finir avec la légende d'un cinéma américain en dégénérescence* ». Mais peut-être y a-t-il deux « Amériques » : celle de Broadway et de ses mélodrames naïvements modernistes, piètre émule d'une Europe mal assimilée et puis celle d'Hollywood, mère, je veux bien, de trop de mascarades historiques, mais fille aussi de Griffith, fidèle légataire des traditions d'un art qu'elle a, presque à elle seule, créé. J'approuve vivement les pages que l'auteur consacre au western et le sort qu'il fait à *Shane,* ce faux chef-d'œuvre. Que ne lui oppose-t-il *Red River* de Hawks ou les *Indomptables* de Nicholas Ray, tout aussi modernes d'inspiration ? Oui, l'œuvre de ces deux cinéastes et de ceux que je citais tout à l'heure portent dans leurs aspects émouvants ou comiques la marque d'un esprit né après la « deuxième guerre » cette guerre qui fut, d'après Renoir « *une révolution considérable, un remaniement, d'ailleurs absolument incontrôlé, du monde* », et tout en même temps se réfèrent à une conception héroïque, belle, éternelle de l'homme. Que l'on approuve ou non ces films, il est un fait que l'historien se doit de remarquer : sur l'écran des salles obscures, un souffle frais est venu balayer les miasmes par les autres arts obstinément distillés, raviver en nous des idées, des sentiments, des croyances non moins chers que jadis à nos cœurs. Cette factice, inhumaine, monstrueuse Amérique reprendrait-elle de nos mains le flambeau de la plus pure tradition de l'Occident — grecque ou chrétienne, chevaleresque ou tragique, peu importe, si intimement se sont-elles mêlées au cours des siècles ? C'est un fait, dis-je, qu'il faut reconnaître, quelque dépit qu'on en éprouve. Et c'est pourquoi j'aurais aimé que Claude Mauriac donnât à son paragraphe sur la *Psychologie du héros* (trois pages) un développement au moins aussi long qu'au précédent et au suivant, (cinq et six pages) et surtout, avec le soin d'objectivité qui, en général le guide, prît pour exemple en même temps que John Huston, un de ces cinéastes dont le ton « pour être celui de l'épopée » n'en sait pas moins emprunter à la gamme de toutes les angoisses de notre temps la belle hardiesse de ses modulations.

MAURICE SCHÉRER.

CORRESPONDANCE

Dans son article sur le Festival de Cannes paru dans notre numéro 35, André Bazin disait : « Quant à mon ami Claude Mauriac, j'aimerais bien qu'il définisse ce qu'il appelle « l'optique du Festival ». Claude Mauriac lui répond ici et donne sa définition.

Mon cher André,

Je pourrais te répondre en essayant avec plus ou moins de bonheur de te mettre à mon tour en contradiction avec toi. Mais ni nos lecteurs, ni nous-mêmes n'en serions plus avancés quant à cette optique des festivals *dont quelques faits suffiront à dire qu'elle est et ce qu'elle est. Il suffit de se reporter aux derniers palmarès cannois pour voir que s'il est une catégorie de films qui reçoit toujours la plus haute récompense, il en est une autre qui n'en reçoit jamais aucune.*

1949. *Grand prix pour le* Troisième Homme. *Mais rien pour* Riz Amer.

1951. *Grand-prix pour* Miracle à Milan. *Mais rien pour* A Place in the sun. *Rien pour* Christ Interdit.

1952. *Grands prix pour* Deux sous d'espoir *et* Othello. *Mais rien pour* Montée au ciel. *Aucune mention particulière pour* Umberto D. *et pour* Le Manteau.

1953. *Grand prix pour le* Salaire de la Peur. *Mais rien pour les* Vacances de M. Hulot. *Rien pour* La Provinciale. *Rien pour* Les Enfants d'Hiroshima.

1954. *Grand prix pour* Les Portes de l'Enfer. *Mais* Monsieur Ripois *couronné grâce au subterfuge peu recommandable que l'on sait.*

La liste des grands prix témoigne dans son ensemble d'un académisme sans doute inévitable, peut-être même souhaitable dans l'optique des festivals *mais qu'on ne peut nier et qui empêche pareillement de nier ladite* optique des festivals. *Quant aux oublis, ce n'est point par hasard s'ils concernent tous des œuvres parfois imparfaites mais qui se recommandent toutes à ceux que possède l'amour du cinéma par un ton et par des beautés dont il n'est hélas aujourd'hui à l'écran que de trop rares exemples. Il se trouve seulement que, dans* l'optique des festivals *de tels films ne sont même pas vus par la majorité des jurés.*

Toute la question est de savoir si les jurys des festivals doivent refléter par avance (comme font a posteriori *ceux des Oscars américains) le goût du public ou essayer de faire découvrir aux foules les rythmes plus secrets d'un langage encore peu connu.*

Bien fidèlement à toi, CLAUDE MAURIAC.

Nous avons également reçu de Georges Sadoul la lettre suivante :

Paris, le 8 juillet 1954.

Mon Cher Doniol-Valcroze,

Permettez-moi d'apporter une rectification (et un complément) à une phrase du parfait entretien avec Luis Bunuel, publié dans votre numéro 36. *Un lapsus (ou une erreur de rédaction d'après la bande magnétique) fait dire à notre ami que j'aurais (peut-être) traduit* Les Hauts de Hurlevent. *J'en suis bien incapable. Nous lisions alors tous l'excellente traduction de Delebecque.*

Mon nom apparaît dans votre conversation au moment où Bunuel parle du film qu'il vient de tirer des Hurlevents, *parce que j'ai collaboré pendant deux ou trois jours, à l'adaptation qu'ont jadis écrite Luis Bunuel et Pierre Unik. Au printemps de* 1932, *pour être précis. Notre cher Unik (que vous écrivez par erreur UNICK),* co-auteur de Terre Sans Pain, *a disparu en janvier* 1945, *dans la neige des Monts Beskides, après s'être évadé du camp silésien où il était prisonnier de guerre. Il avait écrit pendant sa captivité d'admirables poèmes qui vont paraître, avec une préface de Paul Eluard et des illustrations de Pignon, ses amis.*

Autre chose. Denis Marion a lu un peu vite, le 25 *avril dernier, mon «* Premier Bilan du Cinémascope ». *L'expression « insuccès dans le domaine des affaires », qu'il épingle dans son* petit journal intime *est tirée d'un article étudiant l'accueil reçu par le nouveau procédé à Paris, à Cannes et en France. La question de sa fortune commerciale aux Etats-Unis n'était pas abordée.*

Denis Marion faisant un large état des statistiques, je me permets de rectifier celle qu'il citait d'après un écho publicitaire de Variety.

Autant en emporte le vent *n'a pas rapporté en* 15 *ans à son producteur* 26 *millions de dollars dans le monde entier, mais* 32 *millions sur le seul marché américain, de décembre* 1939 *à juillet* 1943. *Ce record, il n'est pas encore prouvé que* La Tunique *le dépassera puisque les sommes encaissées ces six derniers mois paraissent l'avoir été sur le marché mondial, et que vingt millions* 1954 *ne valent pas et de loin dix millions de dollars* 1939.

Denis Marion écrit aussi, d'après Variety, *que* 8 *sur* 10 *des films encaissant les plus fortes recettes aux Etats-Unis sont sur grand écran. Mais d'après un pointage effectué dans la* Release Chart du Motion Picture Herald *du* 12 *juin dernier, sur les* 24 *films désignés comme Box office champion,* 7 *seulement ont été réalisés pour écran panoramique, contre* 17 *pour écran normal, dont* 11 *en* 2 *D et* 6 *(au gré de l'acheteur) en* 3 *D ou* 2 *D. Je note (pour en terminer enfin) que le* box office champion *en* 3 *D,* Miss Sadie Thompson, *avec Rita Hayworth, a été annoncé en France dans sa version* 2 *D. Il me paraît donc encore prématuré d'affirmer que le cinémascope (ou les* 3 *D) se sont définitivement imposés au public des U.S.A.*

Bien amicalement vôtre, GEORGES SADOUL.

TABLE DES MATIÈRES

DES

CAHIERS DU CINÉMA

Tome VI — du numéro 31 (Janvier 1954)
au numéro 36 (Juin 1954)

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux *CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e* (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC